

De man achter de tafel

over Berenice Abbott's *Changing New York* gebogen

Promotor: prof. dr. Bart Vandenabeele

**Proefschrift voorgelegd tot het behalen van de graad van
Doctor in de Kunstwetenschappen**

Academiejaar 2013-2014

**Opgedragen aan D.L. en E.V. voor hun onschatbare bijdrage
tot mijn voelen, denken, schrijven en liefhebben.**

Inleiding

| | | |
|----|--|----|
| 1. | Drie studies over <i>Changing New York</i> | 9 |
| a) | Bonnie Yochelson, <i>Berenice Abbott. Changing New York. The Complete WPA Project</i> | 10 |
| b) | Olivier Lugon, <i>Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans 1920-1945</i> | 13 |
| c) | Terri Weissman, <i>The Realisms of Berenice Abbott. Documentary Photography and Political Action</i> | 19 |
| 2. | Een paradox: Berenice Abbott's 'Milkwagon and Old Houses' | 30 |
| a) | Een eerste blik | 32 |
| b) | Het onderzoeksdossier | 35 |
| c) | Een conflict? | 41 |
| d) | Een detectiveverhaal | 43 |
| e) | Een alternatief | 45 |
| 3. | Retour à l'image | 48 |

Deel een. *Changing New York*. Het onzichtbare fotoboek.

| | | |
|------|---|-----|
| I. | Introductie | 59 |
| II. | <i>Changing New York</i> : Variaties op een afwijzing | 65 |
| 1. | <i>Changing New York</i> redux | 65 |
| 2. | <i>Changing New York</i> : een belangrijk fotoboek? | 71 |
| a) | Andrew Roth, <i>The Book of 101 Books</i> | 71 |
| b) | Martin Parr & Gerry Badger, <i>The Photobook, A History</i> | 75 |
| c) | Conclusie | 87 |
| III. | Het project: <i>Changing New York</i> | 89 |
| 1. | Introductie | 89 |
| 2. | Eerste stadsbeelden (1929-1930) | 97 |
| a) | <i>Variétés</i> | 97 |
| b) | Visuele aantekeningen? | 105 |
| 3. | Eugène Atget: een 'nieuw' rolmodel | 111 |
| a) | Atget als model | 113 |
| b) | Atget versus Marville | 123 |
| c) | Atget versus Abbott | 129 |
| 4. | Het probleem 'tijd' | 133 |
| a) | Een brief | 134 |
| b) | Een cultureel onbehagen | 141 |

| | | |
|-----|---|-----|
| c) | Controle versus overgave | 147 |
| d) | Pierre Mac Orlan: fotografie tussen beschrijving en betovering 154 | |
| e) | Tijd/beeld | 161 |
| 5. | Een institutionele inbedding | 167 |
| a) | Het Federal Art Project | 167 |
| b) | Een memo | 168 |
| c) | De documentaire fotograaf | 172 |
| d) | De documentaire methode | 183 |
| e) | Drie alternatieve 'documentaire' projecten | 188 |
| f) | De sociaal-documentaire fotografie | 196 |
| g) | Het onderzoeksdossier | 200 |
| 6. | Conclusie | 210 |
| IV. | <i>Changing New York</i> : een analyse | 213 |
| 1. | Paratekst | 215 |
| a) | Paratekst I: omslag-kaft | 217 |
| b) | Paratekst II: frontispice-titelblad-colofon-voorwoord- inhoudsopgave | 231 |
| c) | Paratekst III: vormgeving | 245 |
| 2. | Beeldsequentie | 248 |
| a) | Hoofdstuk 1 | 252 |
| b) | Hoofdstuk 2 | 256 |
| c) | Hoofdstuk 3 | 259 |
| d) | Hoofdstuk 4 | 266 |
| e) | Hoofdstuk 5 | 271 |
| f) | Hoofdstuk 6 | 275 |
| V. | Een conclusie | 283 |

Deel twee. Een omcirkeling. Fifth Avenue

| | | |
|-----|---|-----|
| I. | Introductie | 291 |
| II. | De Fifth Avenue Association | 295 |
| 1. | Fifth Avenue, een zinnebeeld | 295 |
| 2. | Een waakzame associatie | 299 |
| a) | Externe bedreiging: het verkeer | 300 |
| b) | Externe bedreiging: dieven, bedelaars, schooiers, leurders en oplichters | 302 |
| c) | Externe bedreiging: de kledingindustrie | 303 |

| | | |
|------|--|-----|
| d) | Interne uitdagingen: de architectuur | 307 |
| e) | interne uitdagingen: de winkel | 308 |
| f) | interne uitdagingen: reclame | 309 |
| g) | interne uitdagingen: het voetpad en de rijweg | 310 |
| 3. | Fifth Avenue, een te realiseren project..... | 311 |
| 4. | Een angstwekkend toekomstbeeld: Broadway | 317 |
| 5. | Fifth Avenue, een standvastige laan in een veranderende stad | 320 |
| 6. | Fotografische toonbeelden..... | 326 |
| 7. | Conclusie | 329 |
| III. | Fifth Avenue in enkele stadsgidsen en een stadsgeschiedenis..... | 333 |
| 1. | Moses King en Fifth Avenue: <i>Kings' Handbook of New York City</i> (1892)..... | 333 |
| a) | 'Thoroughfares and Adornments': Broadway..... | 334 |
| b) | Thoroughfares and Adornments: Fifth Avenue | 339 |
| 2. | Moses King en Fifth Avenue: <i>King's Views of New York</i> (1896/1908)..... | 346 |
| a) | <i>King's Views of New York. A Glance at New York's Recent Development</i> (1896) | 348 |
| b) | <i>King's Views New York 1908-1909. The World's Commercial Centre</i> (1908) | 354 |
| c) | 1896 versus 1908..... | 368 |
| 3. | <i>The New Metropolis</i> (1899)..... | 370 |
| a) | Wall Street and 'the street' | 377 |
| b) | Broadway | 381 |
| c) | Fifth Avenue | 391 |
| d) | Bowery | 400 |
| e) | Een beeldende taal – een vertellend beeld. | 405 |
| IV. | Vijf maal Fifth Avenue | 425 |
| 1. | (1910) <i>Collin's Both sides of Fifth Avenue</i> | 427 |
| 2. | (1911) <i>Fifth Avenue, New York, from start to finish</i> | 436 |
| a) | Gelijkenissen en verschillen: ambitie en opzet..... | 437 |
| b) | Gelijkenissen en verschillen: formaat en vormgeving..... | 438 |
| c) | Gelijkenissen en verschillen: standpunten | 441 |
| d) | Het 'probleem' Central Park | 443 |
| e) | Rijtuigen en passanten, bouwplaatsen en braakliggende percelen: de veranderlijke laan | 446 |
| f) | Addendum: Fifth Avenue gewikt en gewogen | 448 |
| 3. | (1916) <i>The History of a Great Thoroughfare</i> | 453 |

| | | |
|----|--|------------|
| 4. | [1924] <i>Fifth Avenue old and new, 1824-1924</i> | 461 |
| a) | Deel I: Henry Collins Brown..... | 464 |
| b) | Deel II: William J. Pendrick..... | 476 |
| 5. | [1948] <i>Fifth Avenue</i> | 483 |
| a) | Een springerige blik..... | 484 |
| b) | Contrasten & conflicten | 486 |
| c) | Een democratische laan | 488 |
| d) | Een andere visie – een ‘andere’ inleiding | 491 |
| e) | Een paradoxale laan | 494 |
| f) | Harlem: een venijnige conclusie..... | 497 |
| V. | Berenice Abbott’s Fifth Avenue..... | 503 |
| 1. | Washington Square Park & One Fifth Avenue (16 april 1936) ... | 506 |
| a) | One Fifth Avenue – omzwervingen: Brevoort Hotel with Mark Twain House (24 oktober 1935) | 509 |
| b) | One Fifth Avenue – omzwervingen: MacDougal Alley (20 maart 1936)..... | 510 |
| c) | One Fifth Avenue – omzwervingen: Fifth Avenue, N°s 4-6-8 (20 maart 1936) | 512 |
| d) | One Fifth Avenue – omzwervingen: Washington Square Looking North (16 april 1936) | 514 |
| e) | One Fifth Avenue – omzwervingen: Fifth Avenue Bus (21 oktober 1936) | 517 |
| f) | One Fifth Avenue – omzwervingen: Washington Square with Statue of Garibaldi (29 december 1936) | 520 |
| g) | One Fifth Avenue: een bespiegeling over monument/monumentaliteit | 522 |
| h) | One Fifth Avenue: het vraagstuk van het collectieve wonen..... | 526 |
| 2. | Flatiron (18 mei 1938)..... | 532 |
| a) | Postkaarten | 535 |
| b) | Het picturalisme: Stieglitz, Steichen, Coburn | 547 |
| c) | Abbott’s Flatiron: een samenvattende conclusie | 561 |
| | Coda | 571 |

Inleiding

‘(...) ce qui me préoccupe, c’est plutôt le type d’écran (fait de textes, de citations et des références extérieurs) que tu sembles à tout prix, à certain moments, vouloir interposer entre toi et l’œuvre, une sorte de filtre solaire qui te protégerait de l’éclat de l’œuvre et préserverait les habitudes acquises dans lesquelles se fonde et se reconnaît notre communauté académique.’

Daniel Arrasse, *On n’y voit rien. Descriptions*, 2000.

1. Drie studies over *Changing New York*

Mijn proefschrift behandelt het in 1939 door de New Yorkse uitgever E.P. Dutton gepubliceerde fotoboek *Changing New York*. Het boek bevat 97 beelden van de Amerikaanse fotografe Berenice Abbott, gemaakt in het kader van een door het Federal Art Project ondersteund Changing New York-project, waar zij het initiatief toe nam. Het eerste deel stelt scherp op het boek zelf en toont aan hoe de complexe ontstaansgeschiedenis van het Changing New York-project dat aan de basis lag van de publicatie zijn weerslag had op het uiteindelijke boek. In het tweede deel concentreer ik mij in het bijzonder op twee opnames van Fifth Avenue uit *Changing New York*. Door deze beelden te plaatsen in een langere traditie van tekstuele en fotografische verbeeldingen van de laan wordt het mogelijk een beter inzicht te verwerven in de gelaagdheid van Abbott’s opnames.

In deze inleiding tot het proefschrift schets ik de ontwikkeling van mijn denken over en omgaan met de fotografische beelden van Berenice Abbott. Ik begin met een analyse van de drie belangrijkste studies die recent over het Changing New York-project verschenen zijn. Deze analyse is erop gericht een zicht te krijgen op de verschillende perspectieven van waaruit de respectievelijke onderzoekers het project benaderen en wat er in die benaderingen opgelicht wordt én verduisterd blijft. In het tweede luik van deze inleiding ga ik even dieper in op één enkel beeld uit het Changing New York-project, om aan te tonen in welke mate de door deze onderzoekers aangereikte methodes en inzichten ontoereikend blijken te zijn om de

complexiteit van wat het beeld aan de orde stelt te laten verschijnen. In het derde en laatste deel ten slotte ga ik wat dieper in op enkele teksten/denkers aan wie ik belangrijke inzichten over fotografische beelden ontleend heb.

a) Bonnie Yochelson, *Berenice Abbott. Changing New York. The Complete WPA Project*

In 1997 publiceerde de New Yorkse uitgever The New Press (in samenwerking met het Museum of the City of New York) een lijvig boek over het Changing New York-project dat de Amerikaanse fotografe Berenice Abbott (1898-1991) tussen 1935 en 1939 realiseerde.¹ Het was niet de eerste keer dat dit project in boekvorm verscheen – een eerste publicatie verscheen al in 1939 en bevatte 97 beelden van de in totaal 305 foto's die Abbott in het kader van haar project nam –, maar het was wel de eerste publicatie die alle beelden bevatte en ze meteen ook van commentaar voorzag. De samensteller van het boek was Bonnie Yochelson die sinds 1987 als curator van de prenten- en fotoafdeling verbonden was aan het Museum of the City of New York en die vanaf 1991, nadat ze het museum verlaten had, onverdrotten verder werkte aan de ontsluiting van dit beeldmateriaal.

Het museum had de Abbott-collectie al verworven in de jaren veertig, maar pas in 1989, toen het museum een beurs kreeg van de New York State Council for the Arts voor de herhuisvesting en inventarisering van de Abbott-collectie, werd het besluit genomen om deze collectie ook voor een breder publiek te ontsluiten. Het boek dat na acht jaar onderzoek, financieel ondersteund door de National Endowment of the Arts, zou verschijnen, was slechts één manier om de beelden opnieuw onder de publieke aandacht te brengen. Samen met het boek werd ook een tentoonstelling georganiseerd, die in maart 1998 opende in het Museum of the City of New York om daarna internationaal rond te reizen. Een ander luik van het onderzoek naar de beelden van Berenice Abbott – een herfotografieproject² ondernomen door

¹ Bonnie Yochelson, *Berenice Abbott. Changing New York. The Complete WPA Project*, The New Press, New York, 1997.

² Herfotografie is een fotografische praktijk waarbij een archieffoto zo getrouw mogelijk nagemaakt wordt. Men streeft er daarbij naar de verschillende parameters van de oorspronkelijke opname - de plaats en het moment (seizoen, dag, uur...), de technische voorwaarden (lens- en cameratype, licht, kadrering,...) – zo accuraat mogelijk te herhalen. Een belangrijke vertegenwoordiger van deze (streng) praktijk is de Amerikaanse landschapsfotograaf Mark

de Amerikaanse fotograaf Douglas Levere – werd in 2004 gepubliceerd (een publicatie die ook nu vergezeld ging van een tentoonstelling in het Museum of the City of New York).³ De cirkel was rond: het door Abbott geproduceerde, door onderzoekers becommentarieerde en door Yochelson gecontextualiseerde oeuvre, vormde nu de basis voor een nieuwe fotografische reeks die op haar beurt de hedendaagse ontwikkeling van de stad in beeld bracht.

Het in 1997 gepubliceerde boek valt uiteen in drie delen: een grondig gedocumenteerde inleiding van Bonnie Yochelson over de moeizame ontstaansgeschiedenis van het project en de vele verwickelingen tussen fotografe en uitgever naar aanleiding van het in 1939 verschenen boek, de presentatie van de 305 door Abbott geselecteerde beelden die samen het Changing New York-project uitmaakten en ten slotte een derde deel waar de beelden bondig toegelicht worden. Het tweede luik, dat alle beelden van het project bevat (eventuele varianten en niet-geselecteerde beelden worden getoond in het derde deel), is onderverdeeld in acht hoofdstukken. Elk hoofdstuk beslaat een precies afgebakend gebied en wordt ingeleid door een contemporaine kaart met daarop de precieze plaats van de in het hoofdstuk opgenomen beelden. Het boek begint onderaan Manhattan, de buurt van Battery Park en Wall Street, klimt dan via de Lower East en West Side, Greenwich Village en de Middle West en East Side omhoog naar de buurt ten noorden van 59th street om ten slotte te eindigen met een hoofdstuk waarin alle beelden verzameld zijn die Abbott in de andere stadsdistricten maakte (Bronx, Queens, Staten Island en Brooklyn). Men kiest er dus voor om het beeldmateriaal niet chronologisch (volgens datum van opname) of thematisch (volgens onderwerp) maar wel ruimtelijk (volgens plaats van opname) te ordenen – en dat ondanks het feit dat Abbott haar project nooit op een dergelijke manier georganiseerd heeft, zoals Yochelson trouwens zelf toegeeft in haar verklarende notitie bij de publicatie.⁴ In haar verantwoording voor deze keuze verwijst Yochelson naar de in 1939 gepubliceerde WPA Guide to New York City dat een gelijkaardige onderverdeling hanteert.

Klett. Zie Mark Klett, *Third Views, Second Sights. A Rephotographic Survey of the American West*, Museum of New Mexico Press, Santa Fé, 2004.

³ Douglas Levere & Bonnie Yochelson, *New York Changing. Revisiting Berenice Abbott's New York*, Princeton Architectural Press, New York, 2004.

⁴ Bonnie Yochelson, *Berenice Abbott. Changing New York. The Complete WPA Project*, The New Press, New York, 1997, p. 339.

Het derde luik in Yochelson's boek bestaat uit een verzameling korte teksten die de beelden toelichten. De bijdragen volgen daarbij een vast stramien waarbij eerst de feitelijke informatie gegeven wordt – titel, plaats van opname, de datum waarop Abbott het negatief ontwikkelde, de nummer van het Abbott-archief – en vervolgens dieper ingegaan wordt op het onderwerp van het beeld. Van sommige beelden worden ook nog eventuele varianten getoond: het gaat dan om opnames die dezelfde plaats tonen maar vanaf een licht ander standpunt of beelden waarvan het statuut (eerst goedgekeurd, later dan weer afgekeurd) gedurende de looptijd van het project veranderde. De korte bijdragen bestaan vaak uit een combinatie van twee benaderingswijzen: ze proberen uit te leggen 'wat' we zien maar pogen ook iets te laten oplichten van het 'hoe', van de formele keuzes die Abbott gemaakt zou hebben. Deze uitleg over het 'hoe' van het beeld zou de lezer moeten inlichten over de intenties van de fotografe, over wat zij via het beeld beoogde zichtbaar te maken, over haar particuliere blik. Ten slotte wordt de tekst vaak (maar zeker niet altijd) aangevuld met een korte beschrijving van wat er op die plaats sinds de opname in de jaren dertig gebeurd is (of het afgebeelde gebouw nog bestaat, eventueel dezelfde functie heeft of nu een andere vervult, hoe de buurt is geëvolueerd, enzovoorts).

Het belang van het boek ligt niet alleen in het ontsluiten van alle beelden die Abbott in het kader van haar Changing New York-project gerealiseerd heeft, maar ook in het samenbrengen van dit beeldmateriaal met het tekstmateriaal dat errond geproduceerd werd door een aantal onderzoeksassistenten die door de subsidiërende overheidsinstantie aan het project toegevoegd waren.⁵ Voor het eerst kreeg een ruimer publiek inzicht in de institutionele en productionele context waarbinnen deze beelden gestalte kregen. Maar de manier waarop het boek de beelden en de teksten schikt – netjes van elkaar gescheiden en ondergebracht in een apart deel van het boek – levert een wat schizofrene lectuur van het Changing New York-project op. In de beeldsectie wordt een esthetische lectuur aangemoedigd, in het tekstgedeelte wordt het beeld dan weer als een historisch document gelezen. Door tekst en beeld op deze manier van elkaar te scheiden, scherpt het boek de gespannen verhouding tussen tekstlezing en beeldanalyse aan in plaats van ze af te

⁵ De korte bijdragen in het derde deel van het boek zijn voor een groot deel gebaseerd op deze onderzoeksdossiers. Het belang van deze onderzoeksassistenten en de rol die ze vervulden in het Changing New York-project komt later in het eerste deel van dit proefschrift nog uitgebreid aan bod.

zwakken. Het uit elkaar halen van tekst en beeld leidt tot twee verschillende leesritmes: in de beeldsectie wordt de opeenvolging van de beelden ervaren als een vloeiende sequentie die de kijker op zijn tocht doorheen de gefotografeerde wijk begeleidt, in het tekstgedeelte wordt het beeld uit deze stroom gelicht en als een uniek, op zichzelf staand beeld gepresenteerd. De spanning die zo opgewekt wordt tussen geheel en onderdeel, tussen sequentie en bouwsteen, tussen document en interpretatie, zorgt ervoor dat het boek op verschillende manieren gelezen (en gebruikt) kan worden: als een verzameling fotografische documenten ontsproten aan een grootschalig inventariserend fotoproject, als een contextuele analyse van de conceptie, productie en receptie van een serie stadsbeelden, als een encyclopedisch naslagwerk dat de hedendaagse lezer inzicht kan verschaffen in een cruciale fase in de stedenbouwkundige ontwikkeling van New York, als een collectie van persoonlijke benaderingen die een unieke, particuliere blik op de stad verraden. In die zin slaagt het boek er ondanks, of misschien juist wel dankzij, zijn stugge vormgeving in de inhoudelijke en formele complexiteit van Abbott's fotografisch project bloot te maken, maar ook niet meer dan dat. Het boek maakt de gelaagdheid van de beelden zichtbaar, maar slaagt er niet in ze ook inzichtelijk te maken, daarvoor zijn tekst en beeld al te zeer van elkaar gescheiden.

b) Olivier Lugon, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans 1920-1945*

In 2001 publiceerde de Franse fototheoreticus Olivier Lugon een omstandige studie over het ontstaan van de documentaire fotografie, een fotografische stijl (geen genre!) die volgens de auteur in de jaren dertig van de vorige eeuw voor het eerst werd gedefinieerd in het werk van fotografen als August Sander en Walker Evans.⁶ Het boek inventariseert en analyseert de verschillende formele en discursieve strategieën die door de voornoemde fotografen ingezet werden in de creatie en definitie van zoiets als een 'documentaire stijl'. In het historisch overzicht waarmee het boek opent, probeert Lugon duidelijk te maken waarom de documentaire fotografie in de jaren dertig tot een toonaangevende stijl uitgroeide. Hij stelt dat de documentaire fotografie in de landen waar ze het sterkst zou doorbreken – Duitsland en de Verenigde

⁶ Olivier Lugon, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans 1920-1945*, Macula, Paris, 2001.

Staten – een antwoord bood op het failliet van de modernistische experimenten. Vooral in Duitsland waar de formele tovermiddelen van het modernisme al gauw uitgeput raakten en het publiek enkel nog verveeld reageerde op hun visuele provocaties, weerklonk de roep naar een soberdere fotografie. Het gigantische project van August Sander, die via een reeks eenvoudige portretten de hele Duitse samenleving in kaart wou brengen, werd daarbij als lichtend voorbeeld naar voren geschoven. In Amerika gold vooral Walker Evans als model. Na een aantal modernistische experimenten koos deze fotograaf begin jaren dertig resoluut voor een meer uitgepuurde, zakelijke stijl. Zijn grote invloed op de Farm Security Administration – een in 1935 in het leven geroepen overheidsproject dat met behulp van een fotografisch documentatiecentrum de sociaaleconomische ellende van de boerenbevolking in het verpauperde zuiden onder de aandacht van de stedelijke bevolking wou brengen – zorgde ervoor dat zijn aristocratische visie op documentaire fotografie een brede verspreiding en een grote navolging zou kennen.

Het boek van Lugon toont haarscherp hoe radicaal Sander en Evans met de toenmalige opvattingen over fotografie braken. Zo werd in hun werkwijze de verhouding tussen fotograaf en onderwerp helemaal omgegooid: in de documentaire fotografie was niet de fotograaf aan zet, maar werd de werkelijkheid uitgenodigd zichzelf neer te schrijven in het beeld. Hij organiseerde zijn eigen passiviteit door zich strikt te houden aan een aantal formele strategieën. Hij koos voor een heldere belichting, voor een nauwkeurige en uiterst gedetailleerde beschrijving (voor een leesbaar beeld) en voor een neutraal (vaak frontaal) standpunt. Door trouw te blijven aan deze stilistische principes (vandaar dus 'documentaire stijl' en niet 'documentair genre') maakten zij duidelijk dat de afwezigheid van de fotograaf nog geen kritiekloze overgave aan het technische dispositief van de camera betekende, zoals bij elke louter inventariserende fotografie, maar het resultaat was van een expliciete wens hun eigen subjectiviteit zoveel mogelijk uit te schakelen. Slechts door zich aan dit formele programma te houden kon het uiteindelijke doel van de documentaire fotografie, een beeld waarin de werkelijkheid (de wereld) zelf tot spreken gebracht werd, bereikt worden.

Deze fotografische werkwijze, zo gaat Lugon verder, had echter niet alleen repercussies voor de relatie tussen fotograaf en werkelijkheid, ze plaatste de kijker ook in een andere verhouding tot het beeld. De discrete benadering van de werkelijkheid door de fotograaf correspondeerde met een al even onthechte

blik van de toeschouwer. Deze laatste werd geacht het beeld aandachtig te bestuderen, geconcentreerd te lezen, als ging het om een te doorgronden studieobject. De documentaire stijl veronderstelde vooral een intellectuele verhouding tot het fotografisch beeld. Hierdoor wordt echter de dubbelzinnigheid van het documentaire project beklemtoond. Doordat de uiteindelijke waarde van het documentaire beeld niet in zijn esthetische kwaliteit lag maar in zijn informatieve, archeologische bruikbaarheid, ging het weer lijken op het brute document dat door elke ongeschoolde fotograaf kon gemaakt worden. Uiteindelijk kon de documentaire fotograaf zijn methode enkel verdedigen door erop te wijzen dat hij de inventariserende fotografie op een ‘bewuste’ manier gebruikte en haar zo tot een stijl omvormde. Precies dat laatste maakte de documentaire fotografie vooralsnog tot een artistiek project.

Het is ter illustratie van dat laatste punt – het documentaire beeld als het product van een artistieke én een archiverende intentie, als een beeld dat zich evenzeer thuis voelt op het schap van het archief als op de muur van het museum – dat Lugon uitgebreid ingaat op het Changing New York-project van Berenice Abbott. Aan de hand van een doorgedreven tekstanalyse (van de teksten die Abbott zelf produceerde over haar project) en een formele analyse van de door haar gemaakte beelden, poogt Lugon de intellectuele en esthetische context waarbinnen het project vorm kreeg te reconstrueren. Terwijl het boek van Yochelson de ontstaansgeschiedenis van het project vooral historisch benadert, als de zoektocht van een fotografe naar de nodige fondsen om haar grootschalige project te kunnen uitvoeren, probeert Lugon het project ook foto-historisch te situeren. Meer dan Yochelson leest hij het ook als een poging om de ambities van het medium zowel formeel als inhoudelijk te herdefiniëren. Niet verwonderlijk dus dat beide auteurs anders omgaan met de beelden van Abbott: terwijl het boek van Yochelson de beelden terug toegankelijk (leesbaar) wil maken voor een hedendaags publiek, gebruikt Lugon ze eerder ter illustratie van een bepaald aspect van de nieuwe fotografische stijl die op dat moment (tastend en zoekend) door Abbott en consoorten boven de doopvont wordt gehouden.

Hoe verschillend hun lectuur van dit werk wel is, mag blijken uit een korte vergelijking van hun omgang met één beeld uit de serie. Het gaat om een foto die Abbott in 1938, dus relatief laat in de looptijd van het project, nam op de Bowery. Het beeld toont een uitstalraam van een plaatselijke ijzerhandel. Een wirwar van goederen hangt op aan het raam en ligt uitgestald op de stoep voor de winkel. Yochelson begint haar bespreking van het beeld met een opmerking

over de Bowery, namelijk dat die laan bekend stond als een plaats waar dergelijke ijzerhandelaars welig tierden en waar vakmannen van allerlei slag dan ook terecht konden voor hun aankopen.⁷ Meteen wordt de keuze van Abbott om dit beeld op deze plaats te maken duidelijk: de foto kan gelezen worden als een pars pro toto voor de hele laan. Vervolgens staat Yochelson stil bij de wijze waarop de goederen uitgestald liggen en waarom de winkeleigenaar dat zo zou doen. Ze somt twee (eerder pragmatische) redenen op. Ten eerste: door alles wat hij in de aanbieding had voor iedere passant duidelijk zichtbaar uit te stallen, communiceerde de winkelier op een heel efficiënte manier met zijn potentiële klanten (geen enkele reden om de winkel te betreden - vonden ze niet wat ze nodig hadden in de vitrine, dan had de winkel het waarschijnlijk niet in voorraad). Ten tweede, zo gaat Yochelson verder, paste deze manier van presentatie ook voor de multiculturele buurt waarin de winkel gevestigd was: klanten met een gebrekkige kennis van het Engels konden gewoon wijzen naar het product dat ze wensten aan te schaffen. Ze wijst er ook nog op dat elk seizoen vroeg om een aangepaste vitrine: producten die in de zomer populair waren, verkochten niet of nauwelijks in de winter en vice versa. De aanwezigheid van schaatsen, antivriesproducten en elektrische verwarmingstoestellen in dit beeld kan dan ook verklaard worden door de tijd van opname (in de winter van 1938). Ten slotte laat Yochelson niet na te vermelden dat de uitbater en zijn hulpje elke dag twee uur besteedden aan de opbouw en afbraak van de uitstalling.

In de daaropvolgende paragraaf neemt Yochelson een iets ruimer perspectief in en vermeldt ze elementen die niet als dusdanig zichtbaar zijn in het beeld zelf. Zo geeft ze nu de naam van de ijzerhandel, Bleeker Hardware (een naam die we niet op de foto zien en die ook al niet vermeld wordt in de titel, daar kiest Abbott voor de generische term 'hardware store'), en vertelt ze dat de zaak, opgericht in 1907, tot in de jaren zeventig op dezelfde plaats actief was (vandaag is de plaats van de ijzerhandel ingenomen door een chic restaurant). Vervolgens zet ze, bijna letterlijk, een pas achteruit en beschrijft ze het gebouw waarin de winkel gevestigd is (ze plaatst de wat rommelige vitrine en de sobere glazen winkelpui tegenover de elegante structuur van de rest van het gebouw – een element dat opnieuw niet zichtbaar is in de opname). Het gebouw dateerde van 1868 toen de Bowery nog tot het hart van het theaterdistrict behoorde.

⁷ Zie Bonnie Yochelson, *Berenice Abbott. Changing New York. The Complete WPA Project*, The New Press, New York, 1997, p. 356.

In een laatste paragraaf bespreekt ze dan de formele opbouw van het beeld en dat doet ze door het te vergelijken met twee andere beelden van Abbott (één van de Tri-Boro Barber School en een tweede van het Blossom restaurant, beide ook gesitueerd op de Bowery). In tegenstelling tot deze twee andere beelden zou deze foto tegelijkertijd wat soberder (geen mensen te bespeuren die het beeld kunnen verlevendigen, zoals in de twee andere opnames bijvoorbeeld) en wat complexer zijn. Om deze complexiteit bloot te leggen verwijst Yochelson naar een andere opname die Abbott van dezelfde vitrine gemaakt heeft. In die opname beslist Abbott het uithangbord bijna volledig weg te snijden en toont ze nog nauwelijks wat van het trottoir. Het gevolg hiervan is dat heel het beeld tot barstens toe gevuld is door de overvloed van dicht opeengestapelde goederen. In het uiteindelijk voor het project geselecteerde beeld, zo stelt Yochelson, kiest ze duidelijk voor iets meer stabiliteit (door wat meer van de ruimtelijke context mee in beeld op te nemen) en probeert ze de chaos van de uitstalling wat minder uitdrukkelijk op de voorgrond te plaatsen. En met deze opmerking eindigt de bespreking van het beeld door Yochelson.

Lugon pakt het in zijn boek helemaal anders aan.⁸ Een eerste opmerkelijk verschil: het beeld van Abbott staat tussen twee andere beelden die eenzelfde onderwerp hebben (het beeld dat eraan voorafgaat is van Russell Lee, het andere is van Walker Evans). Meteen wordt duidelijk dat Lugon het beeld een andere functie toedicht: voor hem is het slechts een voorbeeld van een fotografisch motief dat wel vaker opduikt en dat op dat moment door meerdere fotografen opgepikt wordt (even verderop in de tekst stelt hij dat de vitrine als motief ontdekt werd in de jaren twintig – onder andere door de Franse stadsfotograaf Eugène Agteton – en in de jaren dertig zou uitgroeien tot een waar fetisjmotief van de moderne fotograaf). Hij gebruikt het beeld van Abbott, samen met de andere beelden, echter vooral ter ondersteuning van zijn argument dat de documentaire fotograaf zich eerder passief opstelt ten opzichte van de gefotografeerde realiteit (hij verwijst daarbij ook naar enkele uitspraken van Walker Evans). De documentaire fotograaf gaat niet op zoek naar een beeld, maar ontvangt het in zekere zin: het beeld vindt hem, niet omgekeerd. Hij treft 'sprekende beelden' aan, wordt geprikkeld door de spontane zelforganisatie van de wereld die hem als het ware een kant-en-klaar beeld aanreikt (de fotograaf moet het enkel leren zien). En de vitrine is dan

⁸ Olivier Lugon, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans 1920-1945*, Macula, Paris, 2001, pp. 168-172.

blijkbaar één van die uitgelezen ‘ready-made stilleven’s waar de moderne fotograaf zich toe aangetrokken voelt. Deze aantrekkingskracht mag niet verbazen, zo stelt Lugon, omdat de wijze waarop de vitrine de erin uitgestalde goederen organiseert vergelijkbaar is met de manier waarop de fotocamera de wereld ontvangt en structureert: de vitrine biedt in zekere zin al een op voorhand gemaakt beeld aan. Net zoals de camera is de vitrine een selectiemechanisme dat objecten uit de wereld kadert, dat wil zeggen ze afsnijdt van hun reële context en ze in een nieuwe, onuitgegeven constellatie samenbrengt, waardoor ze hun ‘natuurlijkheid’ verliezen en gelezen worden als vormen van zelfrepresentatie (ze exposeren zichzelf). Meer zelfs, zo gaat hij verder, de vitrine transformeert deze herschikking van de objecten tot een quasi-tweedimensionale compositie: door het frontale standpunt voor te schrijven (als onderdeel van de platte gevel werkt de vitrine elke laterale of perifere blik actief tegen) worden de erin gevatte objecten (bijna letterlijk) platgedrukt en verliezen ze hun volume (een proces van ruimtelijke reductie dat ook eigen is aan elke fotografische opname). De fotograaf rest dan niets anders dan dit al voor hem klaargemaakte beeld vast te leggen. Het is duidelijk dat al deze elementen op een exemplarische wijze tot uitdrukking gebracht worden in het beeld van Abbott, wat meteen verklaart waarom hij precies dat beeld hier gebruikt als een visuele ondersteuning van zijn argument.

Lugon haalt Abbott’s opname uit de serie waarvan het oorspronkelijk deel uitmaakte om het dan meteen in een nieuwe reeks op te nemen. Het beeld functioneert nu louter nog als bewijsmateriaal om twee, volgens Lugon, wezenskenmerken van de documentaire stijl – het belang van het motief en van het frontale standpunt – te laten oplichten. Abbott’s foto van een ijzerhandel wordt hier als een programmatorisch beeld (een soort van metabeeld) gelezen: als een exemplarisch voorbeeld van de documentaire stijl vertegenwoordigt het nu nog enkel een strikt fotografisch programma. Hoe interessant en noodzakelijk deze lectuur ook is – ze maakt in elk geval duidelijk dat Abbott, zowel in de keuze van haar motief als in haar formele behandeling ervan, gevoelig is voor nieuwe tendensen binnen haar praktijk –, tegelijkertijd leidt ze tot een belangrijke verarming. De lectuur van het beeld herleiden tot een opsomming van stilistische keuzes, negeert de andere (en even belangrijke) functie die het beeld evenzeer wenst te vervullen, namelijk een inzicht te bieden in de transformaties van een moderne metropool. Belangrijker wellicht is dat een al te eenzijdige lectuur elk inzicht in de specificiteit ervan onmogelijk dreigt te maken: gevat binnen een aantal

algemene observaties over de stijl waartoe het zou behoren, verliest het zijn prikkelende particulariteit.

c) Terri Weissman, *The Realisms of Berenice Abbott. Documentary Photography and Political Action*

Ook in de lijvige studie van de Amerikaanse kunsthistorica Terri Weissman over het gehele oeuvre van Berenice Abbott, wordt er een belangrijk hoofdstuk gewijd aan Abbott's Changing New York-project.⁹ De vraag waar het boek een antwoord op probeert te formuleren, behelst Abbott's omschrijving van zichzelf als de 'least arty photographer' van haar tijd.¹⁰ In haar teksten gaf Abbott volgens Weissman zelf al aan hoe we deze uitspraak kunnen interpreteren, met name als een uitdrukking van haar programmatorische keuze om met de fotocamera alleen maar 'realistische' beelden te produceren. Alhoewel Abbott zich vaak en gretig op het begrip 'realisme' beriep (het duikt op in bijna alle teksten die ze over fotografie schreef), gaf ze volgens Weissman nergens een definitie van wat dat begrip nu precies voor haar betekende. Het boek van Weissman laat zich dan ook lezen als een poging om Abbott's omgang met dit concept (met al zijn kunsthistorische, filosofische, en wetenschappelijke vertakkingen) te verduidelijken. Voor Lugon verwijst Abbott's realisme vooral naar de formele middelen die ze inzette om het realiteitseffect dat zo cruciaal voor de documentaire fotografie te bewerkstelligen, voor Weissman dekt het een veel breder scala aan overtuigingen en gedragingen.

Het begrip 'realisme', zo betoogt Weissman in haar introductie, verwijst voor Abbott naar een onvervreembare eigenschap van het fotografisch opnameproces zelf. De camera registreert zonder storende tussenkomst van de menselijke hand feilloos en uiterst gedetailleerd de werkelijkheid en is als dusdanig (essentieel) een realistisch beeld. Zo citeert Weissman Abbott uit haar *A Guide to Better Photography*: 'Photography is a new vision of life, a profoundly realistic and objective view of the external world... What the human eye observes casually and incuriously, the eye of the camera (the lens)

⁹ Terri Weissman, *The Realisms of Berenice Abbott. Documentary Photography and Political Action*, University of California Press, Berkeley, 2011.

¹⁰ Ibidem, p. 15.

notes with relentless fidelity'.¹¹ Fotografie moet trouw blijven aan haar essentie, of zoals Weissman Abbott laat zeggen: ze moet 'straight' zijn, wat neerkomt op 'precision in the rendering and definition of detail and materials, surfaces and textures; instantaneity of observation; acute and faithful presentation of what has actually existed in the external world at a particular time and place'.¹² Het fotografische beeld legt de realiteit vast, is een getrouwe weergave van dat wat op een specifiek moment en op een specifieke plaats aanwezig is. Volgens Weissman heeft Abbott's pleidooi voor realisme in sterke mate te maken met het belang dat zij hecht aan het communicatieve potentieel van fotografische beelden. Haar pleidooi voor 'straight photography', voor een nuchtere fotografie, ontdaan van elke verfraaiing, van elk bedrog, zou erop gericht zijn het communicatieve potentieel dat in elk fotografisch beeld ligt opgetast, ten volle aan te boren. Opnieuw citeert Weissman Abbott: 'The potentiality of the camera for communication of content is almost unlimited. The photograph, full of detail and objective, visual facts, speaks to all people. Where language barriers impeded the flow of spoken or written idea, the photograph is not handicapped: the eye knows no nation'.¹³ Realisme en communicatie zijn echter geen doel op zich, ze staan ten dienste van wat Abbott volgens Weissman als het belangrijkste aspect van fotografie zou beschouwen: haar activerende kracht. Weissman argumenteert dat fotografie voor Abbott zich vooral moet bezighouden met de 'most pressing historical and social issues of the day'.¹⁴ Ze verwijst daarvoor naar volgende uitspraak van Abbott, uit *Photography at the Crossroads*: 'What we need is a return...to the great tradition of realism. Since ultimately the photograph is a statement, a document of the now, a greater responsibility is put on us'.¹⁵ Pas wanneer fotografie ten volle realistisch is, kan zij haar sociale en politieke kracht ten volle uitoefenen. Door realistisch te zijn gaat het beeld niet alleen communiceren, maar zet het de kijker ook aan tot handelen.

Vervolgens staat Weissman stil bij de vraag wat Abbott dan precies verstaat onder de term 'communication' en hoe we de politieke betekenis van deze

¹¹ Ibidem, p. 14.

¹² Idem.

¹³ Ibidem, pp. 14-15.

¹⁴ Ibidem, p. 15

¹⁵ Idem.

communicatieve act dienen te begrijpen. Volgens haar is het Abbott erom te doen een ruimte te creëren waarin een communicatieve interactie kan plaatsgrijpen: 'A space - between the photographic print, the photographer, and the spectator - of engagement that is opened and that reveals the social contexts out of which photographs come into sight in the first place.'¹⁶ Het realistisch beeld moet, zo betoogt Weissman, niet gelezen worden als een passief communicatiemiddel waarbij de kijker de inhoud louter ontvangt, maar maakt deel uit van een proces van uitwisseling waarbij de in het beeld opgeslagen inhoud de kijker activeert. De ontvanger wordt meer dan louter 'geraakt' door het beeld, het beeld vraagt om diens actieve medewerking (lectuur) en dwingt hem tot een gepaste actie (wederwoord). De vraag wordt dan hoe fotografische beelden die ruimte kunnen creëren, hoe ze deze interactie kunnen in gang zetten en vormgeven.

Weissman verwijst kort naar Habermas om die interactieve ruimte te beschrijven. Ze schrijft:

'Just as Habermas posits interaction as a relationship between speaker, hearer, and proposition, photography might also be thought of as generating a three-sided relationship between the photographer, the spectator, and the photographed. In this configuration, the photographic print functions as the mediating structure through which this three-sided communication occurs. As a consequence, the image does not (cannot) exist as a closed-off representation of some distant past whose meaning is solidified and determined, but rather can only be understood as an open-ended proposition whose meaning is jointly determined and constantly redetermined. The photographer's role here is significant not just because she decides what and how to photograph but also because she is a presence - even if an elusive one - whose choices the spectator is obliged to reconstruct or to try to understand.'¹⁷

Weissman argumenteert hier dat een fotografisch beeld nooit zelfgenoegzaam in zichzelf kan rusten. Het is opgenomen in een dynamiek tussen fotograaf, kijker en 'het gefotografeerde' waardoor het onstabiel wordt: het

¹⁶ Ibidem, p. 18

¹⁷ Ibidem, p. 22.

gefotografeerde wordt een voorstel in plaats van een vaststelling, de intenties van de fotograaf bepalen niet langer de betekenis van het beeld, de kijker wordt aangesproken op zijn interpreterend vermogen. In en door deze dialoog verandert het beeld van een solide representatie van 'iets' uit het verleden, met een onveranderlijke betekenis, tot een stelling waarvan de betekenis nooit gegeven is maar voortdurend kan (en moet) in vraag gesteld worden. De vraag blijft echter hoe deze interactie opgestart wordt: moet zij expliciet georganiseerd worden, of vloeit zij op één of andere manier automatisch voort uit een specifieke eigenschap van het fotografische beeld? In een latere passage uit haar inleiding lijkt Weissman voor deze tweede optie te kiezen. Op basis van de indexale relatie die fotografie onderhoudt met de werkelijkheid, concludeert ze immers het volgende:

'The photograph's ability to make a seemingly definitive statement about something that happened in the visual field might also be thought of as generating performative presuppositions similar to those necessarily adopted by participants in discourse. Even if only counterfactually - even if what we see in a photograph is not true (and even if we know that what we see in a photograph is not true) - photographic images present themselves as a record of what-has-been; they function as statements. And, as statements, photographs demand a corresponding acknowledgment from the viewer (that she understands the photograph as an index of the world) and a reciprocal responsibility from the photographer (for generating that understanding on the part of the viewer). (...) analogous to the pragmatic presuppositions of linguistic communication - like the identity of sentence meanings - the creation and comprehension of the photograph requires photographer and viewer to performatively adopt the presupposition that the photographed once was.'¹⁸

Uit dit citaat zou moeten blijken dat het fotografische beeld zelf die dialoog uitlokt. Ongeacht of het nu 'waar' is of niet, het fotografisch beeld zou zich volgens Weissman immers presenteren als een document, als een simpele neerslag van wat-ooit-was.¹⁹ Haar 'what-has-been' verwijst duidelijk naar

¹⁸ Ibidem, p. 27.

¹⁹ Opvallend in dit citaat is verder ook hoe gemakkelijk Weissman de sprong maakt van 'record' naar 'statement', twee begrippen die hier slechts door een puntkomma van elkaar gescheiden worden. De vraag is echter of 'to record' zomaar kan gelijkgeschakeld worden met 'to state'. Is een 'uitspraak doen over' hetzelfde als een 'neerslag zijn van'?

Barthes' 'ça-a-été'. Voor Barthes is het 'ça-a-été' het wezenskenmerk van het fotografisch medium. Wat fotografie radicaal laat verschillen van alle andere media tot dan toe, zo stelt hij, is de onuitroeibare zekerheid dat wat de lens van de camera capteert ooit effectief bestaan heeft. Maar dat is ook het enige wat het fotografisch beeld doet: het bewijst het bestaan van iets, maar zegt op zichzelf niets over de betekenis van dat 'iets'. In die zin kan het fotografisch beeld wel degelijk de inzet zijn van een discussie, niet over het al dan niet bestaan van wat erop staat afgebeeld, maar wel over de betekenis ervan. Uiteindelijk is er dan geen enkel fotografisch beeld dat zich aan dergelijke discussie zou kunnen onttrekken.²⁰ In die zin beschrijft Weissman hier een algemeen proces dat niet enkel voorbehouden is voor beelden die volgens een welbepaalde fotografische strategie gemaakt zijn, maar dat geldt voor alle fotografische beelden, ongeacht de intenties van de fotograaf.

Elders lijkt zij echter een andere mening toegedaan. Daar stelt zij dat die interactie eerder een gevolg zou zijn van een aantal georganiseerde botsingen, tussen beelden onderlinge en tussen beeld en tekst. Het aparte, op zichzelf staande beeld, zou in elk geval niet volstaan, want 'a solitary image, cannot reveal the real, because too much has been left out. Attached to it, there must always be another image or another voice (...)'.²¹ Het beeld op zichzelf is stom, het is pas door de (al dan niet georganiseerde) frictie tussen beelden onderling of door de confrontatie van het beeld met een andere stem (een titel, bijschrift, of andere soort van tekst) dat het beeld de werkelijkheid kan openbaren ('reveal'). Het beeld wordt pas veelzeggend, kan de werkelijkheid pas onthullen, wanneer het een alliantie aangaat met andere beelden of andere media.

Omdat de politieke betekenis van Abbott's fotografische praktijk (en het daarbij horend activisme) zo belangrijk is voor haar, zal Weissman in haar analyse van het Changing New York-project vooral aandacht besteden aan de manier waarop de fotografe haar beelden organiseert en hoe de teksten van

²⁰ Wel dient hier opgemerkt te worden dat de discussie over en rond het fotografisch beeld voor Barthes niet noodzakelijk leidt tot een beter inzicht, integendeel zelfs. Voor hem is het probleem van de fotografie, van de waarheid die in het fotografisch beeld opdoemt, niet epistemologisch van aard, maar existentieel. Zie Eduardo Cava & Paola Cortès-Rocca, 'Notes on Love and Photography', in: Geoffrey Batchen (ed.), *Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*, The MIT Press, Cambridge, 2009.

²¹ Terri Weissman, *The Realisms of Berenice Abbott. Documentary Photography and Political Action*, University of California Press, Berkeley, 2011, p. 18.

McCausland ermee in dialoog treden. Ze is niet geïnteresseerd in de officiële publieke ensceneringen van het project (in het door E.P. Dutton gepubliceerde boek of de tentoonstellingen die georganiseerd werden), maar enkel in een specifiek en uitermate privaat moment. Heel haar hoofdstuk is gewijd aan een door Berenice Abbott en Elizabeth McCausland ontworpen oerversie van het boek, een maquette bestemd voor de uitgever, maar dat door deze laatste van de hand werd gewezen. Die maquette bestond uit een twintigtal pagina's afbeeldingen met bijschriften geschreven door Elizabeth McCausland. Weissman begint haar analyse met een vergelijking van de niet-gepubliceerde bijschriften die McCausland schreef voor de maquette en de zwaar bewerkte teksten die in de uiteindelijke E.P. Dutton-publicatie zouden verschijnen, om dan in een tweede fase dieper in te gaan op de concrete vormgeving van de maquette (op de plaatsing van de beelden en de manier waarop tekst en beeld met elkaar geconfronteerd worden). De oorspronkelijke bijschriften van McCausland zijn belangrijk voor Weissman omdat daarin de politieke rol van Abbott's realisme het best tot uitdrukking zou komen. Zo stelt ze bijvoorbeeld dat McCausland's bijschrift bij 'Fourth Avenue, N° 154. Between Butler and Douglas Streets, Fort Greene' 'works to transform the photographic representation into a civics lesson'.²² De tekst expliciteert dan niet de al aanwezige politieke laag in het beeld, maar is een actieve kracht die het beeld omvormt tot een politieke uitspraak (in dit geval een les in burgerschap). Het is dus de tekst die de politieke betekenis injecteert in het beeld.

Wiessman wijst vooral op een verschil in toon tussen de geredigeerde en niet-geredigeerde teksten. Waar de gepubliceerde bijschriften het beeld zakelijk, koel en nuchter beschrijven (en zich dus lijken aan te passen aan de 'realistische' eigenschappen van de fotografische opname zelf), geldt dat niet voor de niet-geredigeerde teksten. Zij zetten een heel scala aan retorische middelen in en werpen zich eerder op als een tegengewicht dan als een (letterlijke) herhaling van de beelden. De oorspronkelijke bijschriften van McCausland hebben, zo betoogt Weissman, een veel autonomer statuut: ze staan op een gespannen voet met de beelden in plaats van ze dociel te volgen, ze simpelweg uit te leggen of te verklaren. Deze spanning tussen tekst en beeld is belangrijk, zo oppert Weissman, omdat er zo een ruimte voor interpretatie geopend wordt: de kijker zal zelf het verband tussen tekst en

²² Ibidem, p. 136.

beeld moeten reconstrueren. Zo zegt ze naar aanleiding van de tekst die McCausland schrijft over Abbott's opname van het Flatiron dat '(t)he play, or in this case, gap, between what McCausland's caption would have said and Abbott's photograph shows is important because it is precisely in this gap that an interpretative space opens up, and in which Abbott and McCausland make clear their desire to avoid a simple 'that picture equals this narrative' assertion'.²³ Het is op dat moment dat de kijker/lezer ten volle aangesproken wordt op zijn verantwoordelijkheid als interpreterend (en dus actief) subject. Het spanningsveld dat door de tekst-beeld combinatie ontstaat, verhindert dat de kijker zich knusjes zou kunnen nestelen in een louter passieve consumptie van het beeld.

Het beeld ontvangt zijn politieke betekenis dus van iets dat buiten het beeld staat. Vaak is dat het bijschrift: 'The combination of Abbott's images and McCausland's original captions works to transform the photographic event, so that time and movement, and therefore social space, are inscribed in the still image'.²⁴ Maar ook de vormgeving van de maquette speelt een belangrijke rol. Zo zou ze dankzij een cinematografische montage van beeld en tekst op de dubbele pagina – sommige pagina's bevatten alleen beelden, andere dan weer alleen en nog anderen een combinatie van beide – de stad laten verschijnen als een dynamisch gegeven, als een stad in constante flux, beweging, transformatie, niet vast te pinnen in een eenduidig te interpreteren vorm. Weissman schrijft:

'Where Dutton's *Changing New York* confines each photograph to a depiction of a single object, in the unrealized version Abbott and McCausland sought to represent - in their reliance on a continuous, cinematic series of oppositions, asynchronicities, and transitions - New York in a dynamic flux, a city in a constant state of becoming.'²⁵

Deze dynamische vormgeving, zo stelt ze verder, ondermijnt de stabiliteit van het unieke beeld, in die zin dat de aandacht weggeleid wordt van het individuele beeld naar de serie en naar de tekst-beeld relatie.²⁶ Het hybride

²³ Ibidem, pp. 138-140.

²⁴ Ibidem, p. 144.

²⁵ Ibidem, p. 167.

²⁶ Ibidem, p. 154.

karakter van de ongepubliceerde proefversie zorgt ervoor dat het unieke beeld opgenomen wordt in een stroom van beelden (en teksten) die de lezing ervan zouden aanvullen en verrijken. Het unieke beeld verliest een deel van zijn vanzelfsprekende zelfstandigheid en wordt onderdeel van een ruimer argument dat de betekenis van het unieke beeld ver overschrijdt. Ook het lezen zelf wordt een dynamische activiteit, een proces waar kijken en lezen elkaar afwisselen, met momenten van versnelling en vertraging, van esthetische verrukking en intellectuele verdieping. In zijn oerversie probeert het Changing New York-boek zoveel mogelijk faculteiten van de menselijke geest aan te spreken, iets waar de stugge vormgeving van het door E.P Dutton gepubliceerde boek volgens Weissman niet toe in staat zou zijn, met zijn vast stramien van tekst links en beeld rechts op de dubbele pagina.

Weissman's analyse van Abbott's Changing New York-project steunt bijna volledig op de ongepubliceerde proefversie van het boek dat de fotografe samen met Elizabeth McCausland voorbereidde. Zo'n welhaast exclusieve aandacht voor één facet van dit gigantische project leidt tot een nogal eenzijdige lectuur. Niet alleen wordt het hele project gereduceerd tot deze ene fase (het moment van presentatie, van publieke onthulling), maar die fase wordt dan ook nog eng benaderd: geen of nauwelijks aandacht voor het wel gepubliceerde boek – dat hier enkel als een totale mislukking opgevoerd wordt –, maar ook geen aandacht bijvoorbeeld voor de tentoonstellingen die met het werk van Abbott werden gerealiseerd. Dat laatste is wel bijzonder vreemd omdat Weissman voor een analyse van één dubbele pagina uit de oerversie wel een uitstapje maakt naar een paar toonaangevende fototentoonstellingen uit de late jaren twintig (de Film und Foto tentoonstelling in Stuttgart (1929) en de International Press Exhibition in Cologne uit 1928), maar tegelijkertijd vermijdt om Abbott's tentoonstellingen van haar eigen werk met diezelfde expo's te vergelijken.

De grootste (en voorlopig nog steeds onbeantwoorde) vraag blijft dus hoe we, in het licht van de door Weissman ontwikkelde these dat Abbott's realisme een sterk activerend (en uiteindelijk zelfs politiek) karakter heeft, de verhouding tussen presentatie en productie nu precies moeten denken. Als het inderdaad Abbott's bedoeling was om met haar beelden een democratisch debat over de stedenbouwkundige toekomst van New York aan te zwengelen, hoe kan die intentie dan niet meegespeeld hebben in de productiefase van haar beelden, op het moment dat de fotografe haar onderwerpen selecteerde en de compositie ervan bepaalde? Weissman's lectuur van het Changing New York-

project suggereert echter dat politieke betekenis van Abbott's realisme enkel zichtbaar zou worden in de ongepubliceerde proefversie. Het is pas daar, in de ontmoeting tussen McCausland's teksten en Abbott's beelden, dat de beelden beginnen te 'spreken', dat ze een politieke kracht verwerven.

In haar analyse van de precieze relatie tussen de teksten van McCausland en de beelden van Abbott, citeert Weissman op een bepaald moment enkele uitspraken van McCausland. Ze schrijft:

'McCausland identified photography as a 'second language of communication,' the designation of photography as language clearly indicating an understanding of the photographic image as a code that requires competence or know-how to decipher. Yet she also explained that the challenge of the photo book was to create 'the harmonious union of verbal language and of the photographic pictorial second language to make a single expressive statement.' In all these instances, McCausland argued that the visceral power of the visual threatens to overwhelm the written, reason-giving explanations of social circumstance. She emphasized the relationship between image and text in describing photo books' latent potential to layer visual and written information and communicate abstract concepts of all kinds clearly and powerfully to 'the masses of people conditioned by reading newspapers and tabloids.' (...) By emphasizing the photographic image's incomplete status, its inability to capture the full picture, while also acknowledging that words are insufficient for delivering the visual power of an image, McCausland imagined the photo book as an invention of incomplete parts building a greater whole.'²⁷

Volgens Weissman stelt McCausland dat fotografie kan beschouwd worden als een tweede taal om te communiceren. Het fotografische beeld wordt hier al meteen in de sfeer van de taal binnengehaald: beide maken gebruik van codes, beide vooronderstellen een bepaalde competentie bij de lezer/kijker om die codes te ontcijferen. Maar McCausland poneert tegelijkertijd ook een belangrijk verschil tussen wat taal en beeld vermogen. Beide media blijken de lezer/kijker niet op eenzelfde manier aan te spreken. Zo schrijft McCausland

²⁷ Ibidem, p. 107.

aan het beeld vooral een instinctieve werkzaamheid toe, terwijl de geschreven taal dan weer de ratio zou aanspreken. De verhouding tussen taal en beeld is hiërarchisch georganiseerd, met de geschreven taal aan het hoofd. De (geschreven) taal moet immers een gevaar indijken, het moet de bijna fysieke, directe, instinctieve impact van het beeld op de kijker afzwakken. Het beeld is akelig concreet, de taal kan die concreetheid omzetten in een abstractere waarheid. Elders in haar tekst heet het dat het fotografische beeld particulier is (het toont dit, alleen dit en dan nog enkel op dit moment), terwijl de taal die particulariteit kan overstijgen en een algemenere waarheid zichtbaar kan maken. McCausland geeft het voorbeeld van een foto van een smerig toilet: terwijl de foto slechts dat ene voorbeeld toont, kan de tekst de lezer erop attenderen dat diezelfde barre leefomstandigheden gelden voor een derde van de totale stadsbevolking. Eén vuil toiletje wordt zo een onverteerbare sociale mistoestand. Opmerkelijk is dat Weissman op geen enkel moment vragen stelt bij het reductionistische karakter van McCausland's visie op fotografie die aan het medium immers elke specificiteit onttrekt.

Weissman stelt samen met McCausland dat beeld en tekst elkaar aanvullen, elkaar nodig hebben: het ene is 'incomplete', het andere 'insufficient'. Ze hebben elk een eigen werking: aan het beeld de emotionele mokerslag van het onbetwistbare feit, aan de tekst de rationele verklaring van dat feit. Maar deze gelijkwaardigheid is maar schijn: uiteindelijk heeft het beeld de tekst meer nodig dan de tekst het beeld. Opnieuw citeert Weissmann McCausland:

"The understanding of this aspect of reality can only be realized through the medium of language, which is suited by its nature to the description of abstract concepts of the kinds on which all measurements are based."²⁸

De taal blijft, ondanks alles, toch het belangrijkste instrument om de kijker/lezer een moreel geweten te schoppen. En precies daarom besteedt Weissman in haar analyses van wat in wezen een fotografisch project is, zoveel aandacht aan de tekstuele omkadering ervan, dat ze, telkens wanneer ze een beeld bespreekt, dit eerst inleidt via de tekst die het beeld begeleidt.²⁹ Het is

²⁸ Ibidem, p. 107.

²⁹ Zo introduceert Weissman het beeld van Stanton Street, nos. 328-334 via de tekst die McCausland schreef. Ze schrijft: 'In the unpublished caption to Stanton Street, nos. 328-344, McCausland (...) writes (...) ' (ibidem, pp.137-138). Ook Abbott's opname van het Flatiron valt een gelijkaardige behandeling te beurt. Weissman introduceert het beeld als volgt: 'Of Abbott's

daar, en niet in het beeld, dat zij het politieke engagement van Abbott meent te kunnen aantreffen, een politieke lading die pas na lectuur van de begeleidende tekst overgedragen zou worden op het beeld zelf. Het proces van politieke bewustmaking van de kijker dat Weissman werkzaam ziet in Abbott's spreken over het fotografisch realisme, blijkt uiteindelijk toch eerder een gevolg te zijn van de teksten bij de beelden dan wel uit de beelden zelf voort te vloeien.

Net zoals Bonnie Yochelson blijkt ook Weissman het moeilijk te hebben met de relatie tussen beeld en tekst in Abbott's project. Waar Yochelson de beide media radicaal uit elkaar haalt, schuift Weissman ze juist in elkaar. Voor Weissman vormen zij de lens waardoor de beelden bestudeerd kunnen worden. In het ene geval krijgen de teksten niet voldoende gewicht, in het andere teveel. Bij Yochelson leidt de scheiding tussen beeld en tekst tot een (te) arme lectuur van de beelden: de kijker wordt geacht ze vooral op hun esthetische merites te beoordelen (als het product van een singuliere blik). Bij Weissman verdwijnt het beeld dan weer te veel achter de tekst, slaagt het er nauwelijks in zijn autonomie te behouden. Een andere benadering dringt zich dan ook op. In het volgende deel van mijn inleiding wil ik aan de hand van mijn lectuur van één enkel beeld een dergelijk alternatieve werkwijze voorstellen: een analyse die de teksten die rond het beeld circuleren ernstig neemt, zonder echter het beeld erin te laten verdwijnen. Het einddoel van deze analyse bestaat erin het beeld in al zijn complexiteit (in al zijn tegenstrijdigheid) te laten verschijnen. Er is slechts één regel: de analyse vertrekt bij wat het beeld zelf te zien geeft. Elke stap in de redenering, elke draad in het spinsel van woorden dat rond het beeld geweven wordt, moet uitgelokt worden door iets wat het beeld zelf aan de orde stelt.

Flatiron Building, she writes: (...)’ (ibidem, pp. 138-140). En wanneer ze Abbott's opname van het interieur van een 'El. Station' toelicht, laat ze niet na te vermelden dat het de tekst-beeld combinatie is die de opname leesbaar maakt als een beeld over de onbestendigheid van de tijd: 'In this way, the 'El' Station photograph-caption combination demonstrates an understanding of the impermanence of things (...) and of how the present will soon become the past', (ibidem, p. 143).

2. Een paradox: Berenice Abbott's 'Milkwagon and Old Houses'

Eerst op de pagina's van een boek, vervolgens op de witte muren van een tentoonstellingsruimte en ten slotte op de lees- en werktafel van een archief. Dat zijn de drie plaatsen waar ik het Changing New York-project van Berenice Abbott heb mogen ontmoeten, bekijken, bestuderen. Mijn eerste ontmoeting met het werk van Abbott verliep via het in 1997 door Bonnie Yochelson gepubliceerde boek over Changing New York waarin voor het eerst alle beelden van het project opgenomen waren en dat ook relevante informatie over de geschiedenis ervan bevatte. De tweede ontmoeting dateert van 1999 en vond plaats in het Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf. Van 24 april tot 4 juli liep daar een expo gewijd aan Changing New York.³⁰ In de tentoonstelling werd ik voor het eerst geconfronteerd met de oorspronkelijke afdrukken (die, in vergelijking met de veel contrastrijkere beelden in het boek, een opvallend rijker en sensueler palet van grijswaarden bleken te bezitten). Tentoonstelling en boek maakten mij duidelijk welke centrale positie Abbott innam in de fotografische representatie van New York tijdens het interbellum. In de voorbereidingsfase van dit proefschrift, dat in eerste instantie een veel ruimer thema zou behandelen (het stadsfotoboek tijdens het interbellum, en dan meer specifiek stadsfotoboeken van Parijs, Berlijn en New York), leek het dan ook logisch om, althans voor wat het New York-luik betrof, eerst met Abbott's project aan de slag te gaan. Het boek van Yochelson gaf aan waar de relevante informatie zich bevond. In de lente van 2006 vertrok ik een eerste keer naar New York voor een drie weken durend onderzoek in het archief van het Museum of the City of New York. Het doel bestond erin de oorspronkelijke afdrukken te gaan bestuderen, de negatieven (of minstens de contactafdrukken van die negatieven) te gaan bekijken, eventuele varianten op het spoor te komen (om zo inzicht te verwerven in de formele keuzes die Abbott maakte) en, ten slotte, een blik te werpen op het aanwezige contextmateriaal (in dit geval vooral de dossiers die onderzoekers binnen het Changing New York-project bij elk beeld geschreven en samengesteld hadden).

Tijdens mijn onderzoek in het archief bleek al snel dat die onderzoeksdossiers cruciale informatie bevatten die de kijker/onderzoeker konden helpen om

³⁰ Ik bezocht de tentoonstelling in mijn hoedanigheid als freelancekunstcriticus voor de *Financieel-Economische Tijd*.

beter te begrijpen wat hij nu precies zag. Tegelijkertijd bleken veel van die teksten ook over een eigen retorische kracht te beschikken (een aspect dat in de lektuur van het boek van Yochelson onderbelicht bleef) zodat zij ook als aparte, op zichzelf staande elementen van het Changing New York-project onderzocht konden worden. In plaats van de onderzoeksdossiers te laten kopiëren, besloot ik de meest relevante stukken ter plaatse over te typen.³¹ Het lezen van de teksten aan de tafel van het archief waarop ook de vintage prints lagen verliep zo in voortdurende confrontatie met de beelden zelf: tekst en beeld stonden in voortdurende wisselwerking met elkaar. Door de vintage prints en bijhorende dossiers samen te lezen, beseftte ik op een heel dwingende manier hoe problematisch de relatie was tussen het 'hoe' (de technische keuzes van de fotografe) en het 'wat' (de keuze van het onderwerp) van het beeld. Dat fotografie, door de indexale relatie die ze zou onderhouden met de wereld, het 'wat' altijd op een pregnante manier aanwezig stelt, is ondertussen een gemeenplaats geworden, maar de vragen waarop ik door mijn ontmoeting met de beelden van Berenice Abbott stuitte, konden niet langer in deze algemene termen beantwoord worden. Mij hielden zeer concrete, en in zekere zin zelfs banale, vragen bezig: waarom legde de fotografe precies dit gebouw vast, waarom richtte ze haar camera net op deze constellatie van gebouwen, waarom plaatste ze precies deze objecten bij elkaar, in deze specifieke verhouding, enzovoort? Eén van de beelden die mij bijzonder intrigeerde, was een foto getiteld 'Milkwagon and Old Houses'. De vragen die dit beeld samen met het onderzoeksdossier opriepen, bleken cruciaal te zijn voor het verdere verloop van mijn onderzoek.³² Het loont dan

³¹ Over de waarde en betekenis van het kopiëren (overschrijven), zie dit citaat van Walter Benjamin uit *Eenrichtingsverkeer*: 'De kracht van een straatweg is anders voor wie erop loopt dan voor wie er in een vliegtuig overheen vliegt. Zo is ook de kracht van een tekst anders naar gelang iemand hem leest of overschrijft. Wie vliegt ziet alleen hoe de weg zich doorheen het landschap beweegt, voor hem ontrolt hij zich volgens dezelfde wetten als het omringende terrein. Alleen wie hem afloopt ondergaat zijn invloed, en merkt hoe de weg uit hetzelfde gebied dat voor de piloot slechts een opengelegde vlakte is bij iedere bocht nieuwe vertes, uitzichtpunten, openingen en perspectieven te voorschijn roept, zoals het bevel van een commandant soldaten uit het gelid haalt. Zó sterk beheerst alleen de overgeschreven tekst de ziel van degene die zich ermee bezighoudt, terwijl wie alleen leest nooit de nieuwe perspectieven op zijn innerlijk leert kennen waarvoor de tekst, die weg door het zich steeds weer verdichtend oerwoud, ruimte vrijmaakt: omdat de lezer zijn eigen impulsen volgt in het vrije luchtruim van zijn dagdromen, maar de kopiïst zich door de weg laat commanderen.' (Walter Benjamin, *eenrichtingsverkeer*, Uitgeverij Sauternes, Amsterdam, 1991, pp. 12-13.)

³² Ik heb dit beeld tussen 2007 en 2012 vier keer besproken. Een eerste keer maakte het deel uit van een ruimere presentatie over Abbott's Changing New York-project in het kader van de lezingenreeks Namiddagen van de Topografie (9 maart 2007). Een tweede lezing, die zich concentreerde op het beeld zelf, vond enkele maanden later plaats, in de context van de internationale conferentie 'Photography as Culture and Communication', georganiseerd aan de

ook even de moeite om wat nader in te gaan op dit beeld en de evolutie van mijn denken omtrent dit beeld toe te lichten.

a) Een eerste blik

Eerst een beschrijving. Het centrale onderwerp van de foto lijkt duidelijk: op de voorgrond is een door een paard getrokken melkwagen te zien. Het paard is slechts voor de helft te zien, de andere helft valt buiten het kader. Hetzelfde lot valt ook de melkwagen te beurt waarvan de uiterste rand net buiten beeld valt, met dit verschil dat het beeld duidelijk meer informatie bevat over de kar dan over het paard. In de melkwagen zit, nauwelijks zichtbaar, een menselijke figuur verscholen, de melkboer. Hij zit daar roerloos. Rechts op de melkwagen zien we de naam van het bedrijf waartoe de melkwagen behoorde ('Sheffield Farms') en ook de merknaam van de door het bedrijf verkochte producten ('Sealect'). Mocht de kijker nog steeds niet weten dat hij naar een melkwagen aan het kijken is, in het midden van het beeld, staat, op een paneel, duidelijk geschreven wat deze kar vervoert: 'Dairy Products'. Het beeld zelf bevat zo alle nodige informatie opdat de kijker het object dat hij ziet duidelijk zou kunnen identificeren.

Op de achtergrond zien we de gevels van een paar weinig opzienbarende huizen, nauwelijks twee verdiepingen hoog. De titel die de fotografe aan het beeld gaf, suggereert dat beide onderwerpen evenwaardig zijn: het beeld gaat niet alleen over een 'Milkwagon' maar ook over 'Old Houses'. Het adjectief 'old' gebruiken om deze huizen te beschrijven, klinkt hier door als een impliciet waardeoordeel. Wat we zien, heeft zijn beste tijd gekend. Door deze twee onderwerpen in de titel te verbinden, lijkt het hele beeld iets te tonen dat op het punt staat te verdwijnen. Ook de manier waarop het formeel georganiseerd is, ondersteunt deze lectuur: voorgrond en achtergrond vloeien in elkaar over (er is geen tussenplan dat beide ruimtes van elkaar scheidt) zodat paard, melkwagen en huizen tot eenzelfde ruimte lijken te behoren. En

KULeuven op 2 juni 2007. Naar aanleiding van deze lezing schreef ik een artikel dat gepubliceerd werd in het wetenschappelijk tijdschrift *Recherches en Communication* ('A desire for transparency. On Berenice Abbott's Milk wagon and Old Houses', nr. 27, 2007, pp. 81-92). In 2012 ten slotte keerde ik een vierde, en voorlopig laatste keer terug naar dit beeld tijdens een presentatie in het kader van de EAHN preconference workshop die plaatsvond in de gebouwen van de Sint-Lukas Hogeschool op 30 mei 2012.



Berenice #3307

Berenice Abbott, Milkwagon and Old Houses, 14 juni 1936 (tentoonstellingsprint) MCNY

ook het strak getrokken kader, dat alle narratieve ontwikkeling verder lijkt uit te sluiten, suggereert dat we naar een levenloos ‘ding’ kijken. Een ervaring overigens die nog versterkt wordt door de brutale manier waarop het kader het paard in tweeën hakt, alsof één deel ervan reeds is opgevreten door de tijd (we kijken naar een lijk, het paard heeft immers geen hoofd meer). Niets beweegt, ademt in dit beeld, geen enkel levend wezen is actief, onderneemt iets: hier heerst enkel een doodse stilte, zelfs de melkwagen ligt werkloos aan de ketting.

Op basis van deze eerste, globale, oppervlakkige beschrijving laat het beeld zich lezen als een bespiegeling over een economische praktijk – een specifieke manier van melkdistributie – die op het punt staat te verdwijnen (of die in zekere zin al verdwenen is). De opname past zo in een rijtje van andere beelden, van straatventers bijvoorbeeld, maar ook van aftandse bouwsels (zoals de ‘El.’) of andere relictten uit het verleden die wellicht spoedig afgebroken zullen worden. Omdat het beeld de kijker iets toont dat geen lang leven meer beschoren is, zou het als een nostalgisch beeld kunnen beschouwd worden, als een laatste fotografisch eerbetoon aan een van die typische straatscènes uit vervlogen tijden. Maar door de manier waarop Abbott elk leven uit deze scène wegzuigt, door haar stug kader en een puur frontale, vlakke beschrijving, lijkt ze dit gevoel juist actief tegen te werken. Hier geen sentiment, zo lijkt het wel, enkel een nuchtere vaststelling (een verdict). Het beeld registreert hoe melk nog steeds verdeeld wordt via paard en kar, maar de constructie van het beeld maakt duidelijk dat deze vorm van melkdistributie al iets spookachtigs heeft. Het beeld plaatst wat we zien in een ontoegankelijk (gebalsemd) verleden.

Maar deze lectuur houdt geen rekening met een aantal opmerkelijke ‘details’ die ook in het beeld te zien zijn. Zo gaat het hier bijvoorbeeld niet om zomaar een melkwagen bijvoorbeeld, maar wel om een heel specifiek exemplaar, eigendom van een particulier melkbedrijf, met name Sheffield Farms (een naam overigens die hel oplicht tegen de donkere achtergrond van de kar en dus extra beklemtoond wordt). De naam moest er niet zijn, of beter: het was niet nodig om hem in zijn geheel te tonen. De generische aanduiding op het voorste paneel van de kar, ‘Dairy Products’, volstond ruimschoots om de precieze aard van dit voertuig nader te kunnen bepalen. Toch heeft Abbott het kader aan de rechterkant net zo breed getrokken dat de naam van het bedrijf dat de eigenaar is van deze melkwagen voluit te lezen is. Ook al lijkt de naam slechts nodeloze informatie toe te voegen, hij intrigeert.

b) Het onderzoeksdossier

In de hoop meer te vernemen over de naam 'Sheffield Farms', keerde ik mij tot het onderzoeksdossier bij het beeld. De tekst, geschreven door James J. Broughton, begint met een korte geschiedenis over de naamgeving van het bedrijf en geeft vervolgens aan hoe groot de melkdistributeur wel was (hij zou instaan voor ongeveer 60 procent van de dagelijkse melkconsumptie van de stad). Verder staat de tekst stil bij de manier waarop melk gedistribueerd werd in de stad, dat ze eerst verzameld werd in grote depots aan de rand van de stad ('creameries' genoemd) om van daaruit dan verder verdeeld te worden over de stad. Slechts een derde werd via paard en kar getransporteerd naar individuele kopers, de rest was voor de groothandel. Ook bevat de tekst nog wat technische uitleg over de melkwagen. Hij behoorde tot het zogenaamde 'Decker Type' dat in zwang kwam tijdens de eeuwwisseling. Alhoewel de wielen al voorzien waren van rubberen banden (een recente vernieuwing) was deze melkwagen toch nog een wat ouder model omdat hij nog steeds uitgerust was met een 'drag chain'. Deze ketting had twee functies: ervoor zorgen dat de kar het paard niet meesleurde in zijn vaart wanneer een helling te steil naar beneden ging, en het immobiliseren van de kar wanneer hij ergens geparkeerd stond. De tekst eindigt met de vermelding van een regulerend orgaan, de State Milk Commission, samengesteld uit leden van boerenorganisaties en door de gouverneur benoemde volksvertegenwoordigers, dat geacht werd de prijszetting van de melk te controleren. Als gevolg van dit staatsingrijpen, zo stelt de auteur, was de concurrentie in de sector de laatste jaren toegenomen, al bleven Sheffield Farms en Borden de twee belangrijkste distributeurs.

Verder laat Broughton een melkman aan het woord. De door hem geïnterviewde 'routeman' (de naam die men gaf aan de beheerder van een melkroute) suggereerde dat men het paard wellicht nooit zou kunnen vervangen. De door een paard voortgetrokken melkwagen had namelijk één groot voordeel dat het gemotoriseerde wegvervoer ontbeerde (en nooit zou kunnen verwerven): terwijl het paard een route aangeleerd kon worden, was dat niet mogelijk voor gemotoriseerd goederenvervoer. Terwijl de 'routeman' de melk bij zijn klanten afleverde, sjokte het paard op een gezapig ritme verder om dan precies daar halt te houden waar de 'routeman' uit een of



Berenice Abbott, Milkwagon and Old Houses, 14 juni 1936 (negatief) MCNY

ander duister en half verborgen keldergat terug opdook.³³ Dat de mening van de 'routeman' foutief bleek te zijn – nauwelijks één jaar na de opname van het beeld verving het bedrijf Sheffield Farms alle door paarden getrokken melkwagens door kleine bestelwagens³⁴ – betekent niet dat zijn woorden zonder belang zouden zijn: zijn opmerking deed mij beseffen dat dit beeld ook een specifieke manier om de relatie tot de stad te denken (en vooral fysiek te ervaren) insluit. Zowel melkboer als paard zijn betrokken in een reguliere en onveranderlijke bezigheid: ze zijn allebei opgenomen in een dagelijkse routine. Dag na dag leggen ze eenzelfde parcours af, volgen ze een traject dat hen op een voorspelbare manier van de ene naar de andere plaats brengt. Vanuit die routineuze beweging verschijnt de stad niet langer als een chaotische en uiterst onstabiele warboel, maar juist als een strikt geordende en gestructureerde ruimte.

Door bewust de figuur van de 'routeman' op te nemen in haar beeld, voegt Abbott er een betekenislaag aan toe waardoor het niet langer uitsluitend een verwijzing is naar een oud gebruik. Het wordt nu ook een beeld waarin een specifieke manier van zich in de stad te bewegen, om zich deze toe te eigenen, aan de orde gesteld wordt. Vanuit het perspectief van melkboer en paard verschijnt de stad als een beheersbare entiteit, een overzichtelijk geheel van lanen, straten en steegjes, kelders en daken dat geen geheimen voor hen kent. Melkboer en paard staan voor een blik op de stad die de stedelijke ruimte doorziet en daardoor beheerst: ze staan symbool voor de leesbaarheid van de stedelijke ruimte. Wat zij in hun concrete, dagelijkse omgang met de stad verwerven, is precies dat waar de documentaire fotograaf zo naar verlangt: inzicht, kennis, ervaring. De aanwezigheid van de melkboer in het beeld is dan ook niet toevallig. Hem opnemen in het beeld betekent het beeld omvormen tot een metafotografische commentaar. Zo beschouwd wordt dit beeld een sleutelbeeld dat de kijker inzicht biedt in de (tomeloze) ambities van het Changing New York-project: via foto's de stad zelf terug inzichtelijk

³³ De auteur van het dossier schrijft hierover het volgende: '(...) the city delivery is still in the horse and buggy age, and bids fair to so remain until motor cars through some technique of remote control are taught to 'follow the route', while the 'routeman' (as "milk-men" are most punctiliously called in this trade) makes his deliveries through the basements and over the roof-tops of the town. (...) Dobbin knows the 'route' and can be depended on to be at a given place at a given time – when the routeman will emerge with mole-like perspicacity from some half-hidden basement, replenish his trays and disappears again, while Dobbin keeps to the 'route'. Zie onderzoeksdossier (Neg. 134 Milkwagon & Old Houses, 8-10 Grove Street). Archief MCNY

³⁴ Bonnie Yochelson, *Berenice Abbott. Changing New York. The Complete WPA Project*, The New Press, New York, 1997, pp. 364-365.

maken, in de warboel van de verschillende intenties en belangen die ten grondslag lagen aan de concrete realisatie, groei en transformatie van de stad terug orde scheppen. In zekere zin zou deze foto dan ook gelezen kunnen worden als een programmatorisch beeld dat het grondidee waarop het hele project steunt bondig samenvat: met name dat er wel degelijk een fotografisch standpunt bestaat vanwaar het complex in elkaar grijpen van al die economische, sociale en stedenbouwkundige belangen getoond kan worden.

Het onderzoeksdossier bevat echter meer dan de door de aangestelde onderzoeker geschreven tekst. Naast een toelichting bij het beeld van Abbott, zitten er in het dossier ook nog een paar krantenknipsels uit 1937 die verwijzen naar de hoog oplopende politieke en sociaaleconomische spanningen rond de melkprijs. Deze artikels maakten mij duidelijk dat het contemporaine publiek dat in de late jaren dertig met dit beeld geconfronteerd werd, er wel degelijk iets meer in zag dan de loutere registratie van een ouderwetse manier van melkbedeling. Het beeld verwees ook naar een lang aanslepend (en vaak gewelddadig) sociaal conflict tussen producenten, distributeurs en politici. De wortels van het conflict lagen in de economische crisis die het land sinds de beurskrach van 1929 teisterde en de prijsstijgingen van allerlei basisproducten (waartoe ook melk behoorde) die daarvan het gevolg waren. Al vanaf 1931 probeerden stad en staat enige controle te krijgen op de prijszetting van melk, wat uiteindelijk in 1933 zou uitmonden in de oprichting van de Milk Control Board. Deze controleinstantie legde meteen een minimum- en maximumverkoopprijs vast (de zogenaamde ‘9 cents milk’).

De bedoeling deze staatsinterventie bestond erin de distributiesector aan banden te leggen. Zij had immers een onevenredig groot aandeel in het bedrag dat de kopers van melkproducten uiteindelijk moesten betalen. De melkdistributie was op dat moment in handen van twee grote bedrijven, Borden Farm Products en Sheffield Farms, die samen een soort van duopolie vormden. Vooral Sheffield Farms had een ongewoon groot marktaandeel (tot in 1938 beheerste Sheffield Farms maar liefst 60 procent van de markt). Door in te grijpen in de prijszetting van melk hoopte de Milk Control Board de concurrentie tussen deze bedrijven wat aan te zwengelen (wat automatisch tot een prijsdaling zou moeten leiden). Het probleem was echter dat de



Berenice Abbott, Milkwagon and Old Houses, 14 juni 1936 (gedrukt)

distributiesector de lasten van deze staatsinterventie voornamelijk afwentelde op de boeren: zij kregen lagere prijzen, terwijl de winstmarges van de distributiesector nauwelijks aangepast werden. Deze economische krachtmeting zette beide groepen tegen elkaar op en mondde uiteindelijk uit in een paar gewelddadige confrontaties tussen boeren en distributeurs waarbij op een bepaald moment zelfs twee doden te betreuren vielen. De boeren werden getroffen door het eigengereid optreden van de distributiesector, de distributeurs hadden op hun beurt problemen met de werkzaamheden van de Milk Control Board. Zo probeerde Sheffield Farms via juridische weg de controle-instantie te laten inbinden, een juridische strijd die beide partijen tot voor het Amerikaanse Hoogerechtshof zou brengen. Dit laatste element maakt duidelijk dat er op de achtergrond van dit, op het eerste gezicht louter sociaaleconomisch conflict, nog een ander, politiek-juridisch probleem meespeelde. De vraag die het optreden van de Milk Control Board aan de orde stelde, was in welke mate het de overheid toegestaan was in te grijpen in de organisatie van de markt. Moest de overheid zich eerder terughoudend opstellen en de wetmatigheden van de markt ten volle laten spelen, of moest ze juist een actievere rol opeisen en door spelregels op te leggen aan de markt deze bijsturen? Bekeken vanuit dit perspectief, weerklinken in dit beeld een aantal zeer acute politieke vragen met betrekking tot de inrichting van de staat en haar verhouding tot de economische krachten die op de marktplaats ageren. Meteen kan het beeld gelezen worden als een poging om de onzichtbare (maar nochtans zeer invloedrijke) sociaaleconomische en politiek-juridische krachten die de stad vormgeven, op te voeren.

Dat Abbott zich niet bewust zou zijn van deze politieke betekenislaag in haar beeld, lijkt weinig waarschijnlijk: tenslotte maakte haar project zelf deel uit van zo'n door conservatieve krachten gecontesteerd overheidsingrijpen.³⁵ Ook de formele organisatie van het beeld zelf suggereert dat Abbott zo'n politieke lectuur van haar beeld zelfs wenste aan te moedigen. Zo is er (opnieuw) de kadrering: het kader dat links het paard in twee stukken hakt, is rechts net ruim genoeg genomen om de volledige (en niet onbesproken) naam van de melkdistributeur (Sheffield Farms) zichtbaar te maken. Verder is er de manier waarop voor- en achtergrond op elkaar betrokken worden, of liever, in elkaar haken. Het is onmogelijk voor de kijker de precieze afstand tussen de

³⁵ Ibidem, pp. 20-21.

melkwagen op de voorgrond en de huizen op de achtergrond in te schatten, waardoor voor- en achtergrond bijna naadloos in elkaar lijken over te vloeien tot één (relatief duistere) ruimte. Deze egale ruimte wordt doorbroken door twee elementen: de naam van Sheffield Farms die hel oplicht en de witte explosie van de melkfles. Een melkfles die overigens – en dat is meteen een derde aanwijzing – pal in het centrum van het beeld staat. Alles lijkt er dus op te wijzen dat niet zozeer paard en kar, maar wel de melkfles het centrale onderwerp is van het beeld. Niet de concrete manier waarop melk in de stad verdeeld wordt, wel de politieke heisa rond het product dat door paard en kar over de stad verdeeld wordt, zou dus het centrale onderwerp zijn.

c) Een conflict?

Voor de eigentijdse kijker zijn er dus blijkbaar twee lezingen mogelijk. Een eerste lezing die zich beperkt tot een algemene identificatie van wat men ziet (een door een paard getrokken melkwagen) en die teert op het historisch gegeven dat deze vorm van melkdistributie de moderniteit niet overleefd heeft. De opname wordt dan gelezen als de registratie van een vroeger dat voor immer voorbij is. Het beeld wordt ‘gereduceerd’ tot een mijmeren over het verleden, over de fataliteit van verandering en de offers die deze verandering met zich meebrengt (of zelfs vereist). Daarnaast is er echter een tweede lezing mogelijk die opnieuw vertrekt van een identificatie van de melkwagen, maar deze lezing heeft dan vooral aandacht voor het bedrijf waartoe de melkwagen behoort en vereist een meer gespecialiseerde kennis met betrekking tot de sociale en politieke commotie die dat bedrijf in de jaren dertig veroorzaakte. Het beeld wordt dan een gevatte commentaar op de sociale, economische, politieke en juridische spanningen die zich in de stad New York tijdens het interbellum voordeden. Beide interpretaties zijn mogelijk, het blijkt alleen niet zo eenvoudig om ze met elkaar te verbinden. Dat wordt duidelijk wanneer men even stilstaat bij de verschillende reacties die deze twee interpretaties opwekken bij de kijker.

De eerste interpretatie geeft aanleiding tot een eerder emotionele respons. Een reactie die schippert tussen een behoudsgezinde reflex waarbij men treurt om wat er door de razendsnelle modernisering onherroepelijk verdwenen is en een zekere burgerlijke ingenomenheid met de vooruitgang die een trage (en op het eerste gezicht inefficiënte) manier van melkverdeling vervangen heeft door een snellere en naar alle waarschijnlijkheid efficiëntere

methode. Maar wat men ook ‘voelt’ bij dit beeld – spijt om wat verloren gegaan is, trots om wat de menselijke inventiviteit gerealiseerd heeft –, de affectieve lading van die reactie blijft in overeenstemming met het nostalgische karakter van het beeld. Het is een sentimentele reactie kenmerkend voor de manier waarop het brede publiek omgaat met en kijkt naar historische foto’s. Deze gevoelsmatige reactie welt als het ware haast automatisch op, ze vereist geen nadenken, ze vindt instinctief plaats: het is een reactie waarover je als kijker nauwelijks moet nadenken, maar die zich spontaan presenteert. Deze sentimentele lectuur vereist een geringe inspanning bij het lezen van het beeld: ze ontstaat in een oogwenk (maar is dus ook even snel vervluchtigd).

De andere interpretatie daarentegen ontlokt een heel andere soort van reactie: hier geen sentimentele, maar een eerder rationele benadering. Door deze intellectuele lectuur stuit de kijker uiteindelijk op de onderliggende sociaaleconomische en politieke-juridische conflicten die verbonden zijn met de distributie van melk. De kijker wordt zodoende bewust gemaakt van een fundamenteel principe van de maatschappelijke ordening, met name de vraag of de overheid inderdaad het recht heeft actief in te grijpen op de markt. Het beeld stelt de vraag, maar weigert zelf een positie in te nemen. De tweede interpretatie veronderstelt met andere woorden een kijker die bereid is na te denken over het politieke bestel (en zichzelf dus in en door dit nadenken als een politiek subject constitueert). Het is duidelijk dat deze manier van lezen fundamenteel verschilt van de eerste: ze verloopt niet automatisch, maar vereist heel wat denkwerk, ze is niet sentimenteel, maar rationeel (intellectueel), ze stelt zich niet passief op ten aanzien van het beeld maar is er juist actief mee bezig, enzovoorts. Het verschil tussen beide interpretaties en hun effect op de kijker zou men als volgt kunnen samenvatten: een eerder passieve consumptie van een relatief onschuldige voorstelling van iets onvermijdelijks (dat ‘iets’ dat men gemeenzaam aanduidt met ‘vooruitgang’ of meer algemeen nog, met het voortschrijden van de tijd) versus een actief engagement ten aanzien van een beeld dat de actualiteit in al haar complexiteit wil laten verschijnen.

De vraag die we ons met betrekking tot dit beeld moeten stellen is met andere woorden niet langer: ‘wat geeft dit beeld te zien?’, maar wel ‘wat wil dit beeld van ons (de kijker)?’. In plaats van op zoek te gaan naar wat het beeld precies toont, is het misschien relevanter de vraag te stellen naar wat voor soort van kijker dit beeld verlangt. De foto van Abbott wijst dan door naar een kwestie

die ontstaat op het snijpunt van productie en receptie. Receptie: welke attitude moet de kijker aannemen - volstaat een intuïtieve reactie of is een intellectuele benadering noodzakelijk? Productie: welke formele middelen zet Abbott in om een van beide attitudes (of allebei tegelijkertijd) op te wekken bij de kijker? Dit beeld confronteerde mij met andere woorden met de vraag hoe ik mij de ideale lezer (de 'impliciete lezer' die door de beelden gesuggereerd wordt) nu precies moest voorstellen. Dit particuliere beeld gaf een duidelijk idee van de bestemming en zijn houding. De grote hoeveelheid informatie in het beeld – niet alleen in verband met 'wat' het allemaal toont (de melkwagen, het gehalveerde paard, de naam van de distributeur, de ketting, de melkboer, enzovoorts), maar ook van de formele kenmerken (de dubbelzinnige functie van de kadrering, de aangewende scherptediepte, de formele organisatie van het materiaal) – maakte duidelijk dat het beeld een langdurig engagement veronderstelde, een engagement dat denken, voelen en handelen in gelijke mate aanspreekt. In tegenstelling tot wat Weissman beweert, heeft dit beeld alvast geen begeleidende tekst nodig om zijn politieke betekenis door te geven aan de geëngageerde kijker.

d) Een detectiveverhaal

Toen ik mij de laatste keer boog over dit beeld, naar aanleiding van de preconference workshop van de EAHN Conference op een zonnige dag in mei 2012, openbaarde zich echter nog een ander probleem met betrekking tot mijn lectuur van dit ene beeld. Het had als dusdanig niets met het beeld zelf te maken, niet met zijn productie of receptie, maar alles met mijn benadering ervan. In mijn presentaties, lezingen, lessen, teksten over dit beeld (zelfs hier in dit proefschrift) bleek ik altijd dezelfde rol te spelen, die van een detective op zoek naar de oplossing van een raadsel. Dat wil zeggen dat ik telkens de positie innam van een onderzoeker die probeert in de veelheid van details precies die te selecteren die hem in staat zouden kunnen stellen het raadsel waarvoor dit beeld hem stelt te ontwarren. Door mijn relaas over dit beeld telkens in de vorm van een detectiveverhaal te gieten, had echter een aantal onvoorziene (of minstens onverwachte) consequenties.

Ten eerste veronderstelde dergelijke benadering dat het beeld inderdaad een raadsel zou zijn en dat de interpretatie erop gericht zou zijn het op te lossen. Het doel was dan het beeld zodanig te behandelen dat het zich volledig zou blootgeven aan de onderzoeker. De vraag is of in dit streven niets verloren

gaat, of er zo niet iets van het beeld, dat wat koppig weigert zich om te laten zetten in taal bijvoorbeeld, genegeerd wordt. Op een bepaald ogenblik, gedurende de ontwikkeling van mijn argument, had ik inderdaad het gevoel dat het beeld mij begon te ontglippen. Ik kan dat moment zelfs precies aanduiden: het gebeurde wanneer ik mij volledig focuste op de woorden die geschreven zijn op de melkwagen. Met andere woorden: het beeld verdween vanaf het moment dat ik het begon te beschouwen als een verzameling van woorden, als een tekst die gelezen moest worden, die uitgelegd moest worden. Het probleem met deze benadering is immers dat ze het beeld reduceerde tot een container die alleen maar informatie bevatte. Het verloor zijn autonomie: het stond niet langer op zichzelf, als een object dat zowel ontsnapte aan de intenties van de maker als de interpretatiewoede van de lezer. Terwijl ik als kijker/liefhebber van het fotografische beeld toch altijd juist die koppige weerstand van het fotografisch beeld opzoek, leek het hier alsof ik een beeld eindelijk gekraakt had, met als bijzonder vervelend neveneffect dat het mij op slag niet meer interesseerde. (Voorwaar een weinig benijdenswaardig vooruitzicht voor de rest van het proefschrift!)

Ten tweede raakte het beeld door mijn lectuur intern verdeeld: er was enerzijds de 'oppervlakte', anderzijds de 'diepte', enerzijds wat 'schijnbaar' daar was en anderzijds wat er 'werkelijk' te zien was (een 'diepere waarheid' die slechts met veel moeite naar boven gespit kon worden). Door met de eerste, zagezegd wat naïeve, lectuur te beginnen, suggereerde ik daarenboven dat de tweede interpretatie, die slechts na ernstige studie en diepgravend onderzoekswerk verworven werd, een veel rijkere lezing zou zijn. Door het argument zo te organiseren werden de twee interpretaties in een hiërarchische verhouding ten opzichte van elkaar geplaatst, waarbij de eerste als oppervlakkiger beschouwd zou kunnen worden dan de tweede en de tweede dus als interessanter dan de eerste. Deze hiërarchie stoort, niet alleen omdat ze een oud metafysisch schema (dat we sinds Nietzsche geleerd hebben te wantrouwen) weerspiegelt, maar ook omdat ze het beeld enorm tekortdoet. In plaats van de kijker te wijzen op de inherente complexiteit van het beeld, sloot deze werkwijze het opnieuw op in een eenduidige lectuur (alsof de eerste interpretatie eigenlijk geen bestaansrecht had). Na het hele parcours afgelegd te hebben, kon de onderzoeker een zucht van verlichting slaken: eindelijk had hij de kern van het beeld bereikt, was de harde noot gekraakt en kon hij de werkelijke, ware inhoud op een presenteerblaadje aan de wereld aanbieden.

e) Een alternatief

Deze verarming stoorde, meer zelfs, zij irriteerde mij mateloos. Een alternatieve benadering drong zich dus op. Deze alternatieve methode zou in elk geval moeten beantwoorden aan de drie volgende vereisten. Ten eerste zal de analyse de inherente meerduidigheid van het beeld ernstig moeten nemen. In het geval van 'Milkwagon & Old Houses' betekent dit dat de onderzoeker zal moeten beklemtonen dat beide interpretaties tegelijkertijd gelden. Er moet geen keuze gemaakt worden: beide lezingen zijn legitieme interpretaties van dit beeld en gelden onverkort (ondanks alle tegenstellingen). Allebei zijn ze een effect van het dubbelzinnige kader: het is het kader dat aan de ene kant elk leven uit het beeld wegzuigt en aan de andere kant de aandacht vestigt op de melkfles (door het letterlijk in het centrum van het beeld te plaatsen). De andere formele keuzes – de in elkaar geschoven voor- en achtergrond en de grafische contrasten tussen donker en licht – versterken alleen maar een betekeniseffect dat al gegenereerd werd door de kadrering. De dubbele lectuur van het beeld vloeit met andere woorden voort uit deze fundamentele keuze van Abbott: zij gebruikt het kader doelbewust om het beeld onder spanning te zetten, om er een gelaagdheid in aan te brengen.

Deze aandacht voor de meerduidigheid van het beeld leidde mij tot een tweede vaststelling. Alhoewel elk beeld in een bepaalde context verschijnt (al is het waarschijnlijk beter te spreken van contexten want er is niet alleen de context van het beeld zelf (van zijn productie, distributie, receptie) maar ook de context van het gefotografeerde, enzovoorts) verzet ik mij tegen een al te doorgedreven contextuele analyse. Uiteraard is het onderkennen en begrijpen van die verschillende contexten waarin het beeld en het afgebeelde bestaan belangrijk om het beeld te kunnen plaatsen (om er zelfs maar over te kunnen beginnen denken), maar een analyse van het beeld zal nooit kunnen volstaan met het louter opsommen en beschrijven van die contexten. Elke lectuur zal op een of andere manier ook rekenschap moeten geven van de eigenmachtigheid van het beeld.

In zijn studie over Eugène Atget geeft de Franse auteur Alain Buisine een mooi voorbeeld van de ontsporing die zo'n contextuele analyse kan veroorzaken. Hij verzet zich daar tegen de reductionistische lectuur van Atget's werk door de Amerikaanse kunsthistorica Rosalind Krauss voor wie 'le corpus d'Atget n'a d'autre finalité et d'autre contenu que d'illustrer un

catalogue socioculturel préexistant à l'œuvre elle-même'.³⁶ Nadat hij een aantal argumenten opsomt die Krauss geeft ter ondersteuning van haar analyse, eindigt hij met zes argumenten waarom hij, in zijn benadering van Atget, een benadering die vertrekt vanuit de overtuiging dat er in Atget's werk een singuliere verbeelding aan het werk is ('l'inscription de la singularité d'un imaginaire'), zich niet kan neerleggen bij die conclusie van Krauss.³⁷ Ik citeer de voor mijn betoog vier belangrijkste argumenten uitvoerig:

- ‘ - Une fois de plus cette réduction de la photographie aux contraintes de l'archive consiste à faire rentrer de force le visuel dans un modèle discursif. Comme si le visible était éternellement condamné à n'avoir d'autre principe de compréhension que le lisible. Comme s'il importait avant tout de réduire la figure au discours.

- L'œuvre dans sa réalisation effective n'est pas simplement application de l'archive. La catégorie préfixée ne suffit pas à programmer le résultat. (...) Est-il besoin de rappeler, triviale banalité, que le même sujet autorise d'innombrables variations ? C'est même cette infinie possibilité d'innombrables variations sur un même sujet qui fonde en bonne partie l'acte photographique dans sa compulsivité même.

- La photographie demeure, demeurera toujours, un événement, avec tout ce qu'il comporte d'imprévu et d'aléatoire. Même si le catalogue impose de prendre une série de photos de tel ou tel lieu, par exemple des rues de la capitale, il ne régit pas, il ne contrôle pas pour autant le contenu de ces photos. Le programme est toujours parasité par les contraintes de réel, et c'est justement cette interférence du projet et des conditions matérielles de sa réalisation qui constitue une photographie.

- L'archive favorise l'imaginaire. Parce qu'elle se constitue dans la série, dans la sérialisation. Parce que toute série est déjà

³⁶ Alain Buisine, *Eugène Atget ou la mélancolie en photographie*, Editions Jacqueline Chambon, Paris, 1994, p. 53.

³⁷ Ibidem, p. 55.

fantasmatique. (...). Collectionner la cité, c'est déjà la fantasmer. (...)³⁸

Terwijl een contextuele analyse ertoe neigt het uiteindelijke product te lezen als de uitkomst van de programmering die de fotograaf ondergaat, poneert Buisine een alternatieve benadering die de singulariteit van het door hem onderzochte oeuvre juist centraal stelt. Voor hem is het niet belangrijk te achterhalen in welke mate het werk 'past' binnen de context waarin het geproduceerd werd, maar juist hoe het zich daar van onderscheidt. Meer zelfs, wanneer hij stelt dat de fotografische act altijd een deel toeval bevat, suggereert hij dat juist dat medium dat door zijn mechanisch karakter het beste instrument zou zijn voor een geprogrammeerde verbeelding, deze culturele en/of maatschappelijke programmering telkens weer dwarsboomt. De fotograaf mag dan al een programma volgen (zelf opgelegd of door een externe instantie vastgelegd of onbewust bepaald door de vigerende 'tijdsgeest'), het zal altijd botsen met de realiteit waarop het toegepast wordt. Het is in die frictie dat de sensibiliteit van de fotograaf geboren wordt: zijn eigenheid bestaat in de unieke oplossing die hij telkens weer moet bedenken om programma (context) en werkelijkheid op elkaar te betrekken.

Dit leidt mij uiteindelijk tot een derde aandachtspunt. In mijn analyses wil ik zo dicht mogelijk bij het beeld blijven, aandachtig luisteren naar wat het zelf aan de orde stelt. Niet dat de onderzochte beelden daarom geïsoleerd op zichzelf blijven staan, integendeel zelfs. Ik probeer telkens nieuwe contexten, nieuwe constellaties te organiseren om beelden met elkaar in contact te brengen, op elkaar te laten botsen, in de zekerheid dat die confrontatie de unieke zeggingskracht van het te onderzoeken beeldmateriaal kan helpen waarneembaar maken. Deze precieuze aandacht voor de particulariteit van het beeldmateriaal voert mij weg van het generaliserende concept: niet de identificatie van de abstractere categorieën waartoe het beeld behoort, is belangrijk, wel de unieke, onnavolgbare manier waarop een sensibiliteit zich verwerkelijk in een tastbaar object. Elk boek, elke reeks, elk beeld, behoudt een eigen stem in de polyfonie van dit proefschrift.

³⁸ Ibidem, pp. 55-56.

3. Retour à l'image

Terug naar de beelden dus. Maar hoe deze terugtocht voorbereiden? Welke strategieën volgen? Een eerste strategische zet betrof de keuze om Abbott's beelden te gaan raadplegen op de plaats waar ze zich bevonden: in het archief van het Museum of the City of New York. Deze verplaatsing was op zich niet strikt noodzakelijk: het in 1997 gepubliceerde boek van Bonnie Yochelson bevatte alle opnames van het project (ik had een exemplaar van het boek ontmanteld en de erin opgenomen beelden digitaal laten reproduceren) en ook de samenvattingen van de onderzoeksdossiers konden erin aangetroffen worden. Maar vanaf het moment dat ik in contact kwam met de originele tentoonstellingsprints (alsook met de contactafdrukken, proefdrukken en onderzoeksdossiers), werd pas duidelijk hoe belangrijk dit directe, fysieke, tactiele contact met het te onderzoeken materiaal wel was. Het leverde cruciale informatie op: over het formaat, over de tonaliteit, over de scherpte en de kadrering, over de drager, over de afstand tussen beeld en kijker, enzovoorts. Kortom, de rijke sensorische ervaring van het vastpakken, bekijken, doorbladeren die totaal verdampt in de digitale reproductie, stuurde mijn lectuur van de beelden op een dwingende manier bij. Het beeld begon te ademen, kwam terug tot leven, het was niet langer dat steriele lijk dat ik als laborant wat heen en weer schoof op mijn beeldscherm, nu eens vergrootte, dan weer verkleinde, neen, hier had ik een concreet, tastbaar object in handen, dat alleen al door zijn materialiteit weerstand bood, een koppige aanwezigheid die zich niet zomaar gewonnen gaf, die mijn denken en voelen uitdaagde.

De prille ervaring met de *vintage prints* van het Changing New York-project, wees mij op de noodzaak om ook voor het vervolg van het onderzoek – ik had ondertussen beslist ook de fotografische verbeelding van Fifth Avenue in andere boeken en beelden bij mijn onderzoek te betrekken – naar het archief te trekken. De door mij onderzochte archieven bevinden zich in de New York Historical Society, de New York Public Library en het Museum of the City of New York. Telkens stelde ik aan deze instellingen dezelfde, op het eerste gezicht wat naïeve, vraag: 'ik wil alle beelden zien die jullie hebben over Fifth Avenue'. De enige beperking die ik mijzelf toestand had betrekking op de periode waarin de beelden gemaakt moesten zijn: mijn onderzoek spitste zich toe op de beelden geproduceerd tijdens de eerste honderd jaar van de fotografie, dus vanaf 1839 tot 1939 (het jaar waarin Abbott's *Changing New York* gepubliceerd werd). De aard van deze archieven bepaalde voor een groot

deel de thematiek van de beelden: wel stadsbeelden, architectuurfotografie, interieuropnames, maar geen (of nauwelijks) straat- of reportagefotografie. Wel breed uitwaaiende vistas op stad of laan en gedetailleerde opnames van façades, van vitrines (binnen- en buitenopnames), van private woningen, van kerken, clubs, enzovoorts, maar geen (of toch uiterst zelden) beelden van de beleefde stad, van de roerige massa op de trottoirs en van het verkeer op de weg, van het stadsleven in parken en op pleinen,... Wel gebouwen, geen mensen, kortom. Deze archieven bewaarden enkel de stenen gedaante van de stad, niet het menselijk gewriemeld erin en errond. Ze zijn de behoeders van het onroerend goed, eerder een bestemming voor architecten en historici, minder voor sociologen en antropologen. De stad verschijnt hier vooral als een opsomming van gebouwen en functies, minder als een conglomeraat van gedragingen, gebeurtenissen, leefwijzen.

Het bezoek aan het archief had een dubbele functie: ten eerste mij in een direct, fysiek contact brengen met het beeldmateriaal (alle beelden zijn door mijn handen gegaan), ten tweede mij helpen inzicht te verwerven in de diversiteit ervan. Het is in dit verband dat de open vraag waarmee ik naar de instellingen trok zo belangrijk is: daardoor kwam ik op het spoor van beelden die mij anders niet zouden bereiken (zoals interieuropnames van winkels op Fifth Avenue gemaakt door een firma van interieurarchitecten of opnames van wegwerkzaamheden uitgevoerd in opdracht van de Fifth Avenue Coach Company of private albums van amateurfotografen). De archieven boden mij een verhelderend gezicht op de verbluffende rijkdom van de fotografische omgang met de stad New York, en meer in het bijzonder met de laan Fifth Avenue, maar dreigde mij daar ook mee te overweldigen. Er was (zelfs in het geval van Fifth Avenue) gewoonweg te veel te zien. De vloed van beelden dwong mij om op zoek te gaan naar een manier om al dit materiaal te ordenen, te organiseren. Alles begon uiteraard met het bepalen van de coördinaten van het beeld: wie was de beeldenmaker (naam van de fotograaf of van de firma onder wiens auspiciën de maker werkte), wat was precies het onderwerp (aangegeven in de titel die de beeldenmaker of de firma aan het beeld gaf of als deze ontbrak in het bijschrift dat het archief aan het beeld toevoegde) en, ten slotte, wanneer was het gemaakt (jaar, maand of zelfs dag van de opname). Deze eerste summiere beschrijving werd verder verfijnd door toevoeging van een aantal bijkomende elementen: type gebouw (commercieel, residentieel, religieus, militair, enzovoorts), de plaatsing van het onderwerp in de stedelijke ruimte (geïsoleerd of verbonden met zijn onmiddellijke omgeving), de afgebeelde ruimte (exterieur of interieur), en

ten slotte de plaats van het gefotografeerde gebouw op de laan. Ook de formele keuzes werden minutieus opgetekend: het perspectief (kikvors- of vogelperspectief), het standpunt (hoog, laag of op ooghoogte), de oriëntatie (frontaal of schuin) en de kijkrichting (oost, west, noord, zuid). Dankzij deze aspecten kreeg ik steeds meer greep op mijn corpus. Zo werd het bijvoorbeeld mogelijk om na te gaan hoe groot het aandeel was van opnames van woningen in de totale beeldmassa over Fifth Avenue en of dit aandeel doorheen de door mij onderzochte periode veranderde dan wel stabiel bleef, enzovoorts. Ook de verzamelde informatie met betrekking tot standpunt, perspectief, oriëntatie, enzovoorts bleek uitermate belangrijk: ze hielp mij de aanwezigheid van (impliciete) standaardoplossingen te expliciteren en gaf mij aldus ook inzicht in de manoeuvreerruimte waarover de fotograaf beschikte (wat kon nog wel, wat kon zeker niet meer).

De hierboven geschetste procedure paste binnen het methodologische kader dat ik wenste te hanteren voor mijn onderzoek. De tweede strategie die ik inzette om zo dicht mogelijk bij het beeld te blijven, bestond erin te kiezen voor een formalistische analyse, zoals die in de jaren zestig ontwikkeld werd door kunsthistorici als John Szarkowski en Max Kozloff. In zijn standaardwerk *The Photographer's Eye* schetst Szarkowski (het toen net aangestelde hoofd van het fotografiedepartement van het New Yorkse Museum of Modern Art) het begin van een analytisch model specifiek voor het fotografisch beeld. Het opzet van het boek lijkt eerder bescheiden, geen theorie over de fotografie, zelfs geen geschiedenis ervan, enkel 'an investigation of what photographs look like'.³⁹ Maar in dit ene zinnetje zit een ambitieus programma verborgen. Szarkowski vertrekt van de vaststelling dat er met de uitvinding van de fotografie 'a radically new picture-making process' was ontstaan, 'a process not based on synthesis but on selection'.⁴⁰ In tegenstelling tot de schilderkunst waar beelden *gemaakt* werden – dit wil zeggen 'constructed from a storehouse of traditional schemes and skills and attitudes' –, worden foto's *genomen*. Dit verschil tussen nemen en maken creëert volgens de auteur meteen ook een nieuw soort van probleem, met name: 'how could this mechanical and mindless process be made to produce pictures meaningful in human terms – pictures with clarity and coherence

³⁹ John Szarkowski, *The Photographer's Eye*, Museum of Modern Art, New York, 1966, p. 6.

⁴⁰ Idem.

and a point of view?'.⁴¹ Het antwoord op die vraag, zo stelt Szarkowski, kon in elk geval niet gevonden worden in de oude vormen, in de gevestigde artistieke tradities. De eerste beoefenaars van fotografie – een ratjetoe van gelukzoekers afkomstig uit alle geledingen van de maatschappij en werkzaam binnen de meest diverse disciplines – moesten het zelf allemaal nog uitzoeken. Bij ontstentenis van om het even welke opleiding in de fotografie konden deze fotografen hun stiel maar op twee manieren leren: door zelf te experimenteren (als gevolg waarvan ze een intieme kennis opbouwden van hun werkmateriaal) en/of door de oplossingen van andere fotografen te bestuderen.⁴² De uitkomst van al deze wilde experimenteerdrijf is een gedeelde vormtaal, of zoals Szarkowski het stelt: 'The pictures reproduced in this book (...) have in fact little in common except their success, and a shared vocabulary: these pictures are unmistakably photographs. The vision they share belongs to no school or aesthetic theory, but to photography itself'.⁴³ Indien dit inderdaad zou kloppen, zo gaat Szarkowski verder, zou het mogelijk moeten zijn om een fotogeschiedenis te schrijven 'in terms of photographers' progressive awareness of characteristics and problems that have seemed inherent in the medium'.⁴⁴ In *The Photographer's Eye* onderscheidt Szarkowski vijf probleemvelden die inherent zouden zijn aan de fotografische praktijk – 'The Thing Itself', 'The Detail', 'The Frame', 'Time' en 'Vantage Point' – karakteristieken die hij dan verder kort toelicht maar vooral demonstreert aan de hand van een uitgebreide selectie beelden. Hij onderstreept nog dat deze verschillende eigenschappen niet los van elkaar gezien mogen worden, maar dat het hier om 'interdependent aspects of a single problem' gaat, met name de articulatie van een eigen fotografische traditie, los van de andere kunsten.⁴⁵

De door Szarkowski samengestelde fotogeschiedenis zou met andere woorden niet gebaseerd zijn op een abstracte, a priori gestelde theorie over *de* fotografie, maar wel op inductie, op basis van de concrete beelden die het

⁴¹ Idem.

⁴² Ibidem, p. 7.

⁴³ Idem.

⁴⁴ Idem.

⁴⁵ Ibidem, pp. 7-8.

medium, de techniek, voortgebracht heeft.⁴⁶ Vanuit zo'n perspectief kan er dan ook geen sprake zijn van *de* fotografie, van een of ander duidelijk af te bakenen fotografische essentie, maar wel van een veelheid van fotografische praktijken. Wat deze praktijken dan gemeenschappelijk hebben is een specifieke vormtaal, een taal die op basis van de hierboven aangestipte karakteristieken verder geanalyseerd kon worden. Szarkowski's benadering van fotografie is gebaseerd op een grote openheid ten aanzien van de fotografische productie: in *The Photographer's Eye* worden beelden die met de meest verscheiden intenties gemaakt zijn (ter illustratie van een overtuiging, als bewijs van een wetenschappelijke theorie, als het resultaat van artistieke pretentie, ter vermaak van zichzelf, vrienden of het ruime publiek,...) simpelweg naast elkaar geplaatst en gelijkwaardig behandeld. Niet de intentie bepaalt de betekenis/waarde van het fotografisch beeld, wel de formele oplossing die de fotograaf/beeldenmaker gevonden heeft voor het door hemzelf opgezochte probleem. Elke 'oplossing' opent weer nieuwe mogelijkheden voor de fotografie, geeft weer een andere definitie van wat fotografie is en/of vermag. En precies daarom is Szarkowski's formele benadering van fotografie zo rijk en genereus: ze stelt geen theoretisch a priori maar legt haar oor te luister bij het beeld zelf. Bovendien lokaliseert ze de betekenis van het beeld niet in één of andere werkelijkheid buiten dat beeld (de intentie van de fotograaf, uitgever, of kanaal waarlangs het verspreid werd, de sociale, economische en/of culturele wereld van de ontvanger) maar in de formele organisatie van het beeld zelf. Het formalisme van Szarkowski stelt simpelweg dat het fotografisch beeld op zichzelf staat, niet weggezet kan worden als de illustratie van een elders geschreven verhaal.

Szarkowski's formele benadering van fotografie was een belangrijk startpunt, maar vroeg om een aanvulling, om een systematischer methode die mij als onderzoeker moest in staat stellen om louter op basis van de formele schikking van het gefotografeerde op het platte vlak van de drager te kunnen achterhalen wat dit unieke beeld nu precies aan de orde stelt. De analyses van de Franse semioticus Jean-Marie Floch leverde mij deze methode, tevens mijn derde zet.⁴⁷ In de inleiding tot zijn *Les formes de l'empreinte. Brandt*

⁴⁶ Zie hiervoor ook Dirk Lauwaert, 'Het droomwezen van de fotografie. Een theorie van het verlangen', in: Dirk Lauwaert, *Lichtpapier*, Fotomuseum Antwerpen, Antwerpen, 2007, pp 230-231.

⁴⁷ Jean-Marie Floch, *Les formes de l'empreinte. Brandt Cartier-Bresson Doisneau Stieglitz Strand, Pierre Fanlac, Périgeux*, 1986.

Cartier-Bresson Doisneau Stieglitz Strand stelt de auteur dat zijn boek een wat vreemde positie inneemt ten aanzien van het toen vigerende discours over fotografie. In tegenstelling tot auteurs die op zoek gaan naar de essentie van de fotografie, of minstens haar specificiteit pogen aan te tonen, probeert hij zo dicht mogelijk bij de foto te blijven die hij wenst te analyseren, 'c'est rester sur la photographie choisie, laisser le regard l'investir en nous obliger à poursuivre une analyse'.⁴⁸ Waar het om gaat, is 'rendre compte de la particularité d'une photographie et non (se) convaincre de la spécificité de la photographie'.⁴⁹ Wat hem interesseert, zijn 'les formes signifiantes, les systèmes de relations qui font d'une photographie, comme de toute image ou de tout texte, un objet de sens'.⁵⁰ De vraag hoe een fotografisch beeld tot betekenisvol voorwerp wordt, is voor Floch veel belangrijker dan de vraag wat fotografie in het algemeen zou kunnen zijn (tot welke klasse van tekens het zou behoren, bijvoorbeeld).

Het door Floch gevolgde model is dat van de structurele semiotiek, toegepast op het fotografische beeld en dan door hem aangeduid met de meer specifieke term 'plastische semiotiek'. Over het doel van deze 'plastische semiotiek' schrijft hij het volgende:

'La sémiotique plastique a pour objet de rendre compte d'un discours de l'image qui échappe à la seule mise en langue de celle-ci; autrement-dit, elle étudie la dimension signifiante de ce que les artistes et les historiens d'art attachés aux qualités sensibles des œuvres appellent quelquefois le décoratif. La sémiotique plastique est donc une recherche des logiques du sensible présentes dans les photographies (...); une recherche qui procède du refus de voir ces œuvres réduites, quant à leur signification, à ce qu'il y a de reconnaissable et nommable en elles. L'image y est appréhendée comme un objet de sens dans la mesure où l'étendue de la surface qu'elle occupe est informée et transformée par les différences de valeurs, de couleurs et de formes, par la composition qui en résulte.'⁵¹

⁴⁸ Ibidem, p. 11.

⁴⁹ Idem.

⁵⁰ Ibidem, p. 12.

⁵¹ Ibidem, pp. 25-26.

De plastische semiotiek stelt dat het fotografisch beeld drager is van een discours, maar dat het articuleren van dit discours meer behelst dan het louter opsommen en beschrijven van wat erin herkenbaar en benoembaar aanwezig is. Het discours van het fotografisch beeld valt kortom niet samen met wat het aan informatie bevat, maar wordt, net zoals een talig discours, gerealiseerd op het niveau van de formele constructie van het beeld. Vandaar dat deze analytische methode haar aandacht vooral richt op de plastische organisatie van het beeld: op verschillen in kleur, in tonaliteit, in vormelijke elementen (op het verschil tussen helder/donker, hoekig/rond, diep/vlak, recht/gebroken, enzovoort). Het is door het aandachtig na te gaan welke opposities werkzaam zijn in het beeld en de manier waarop ze door de fotograaf op het beeldvlak georganiseerd zijn, dat de analyse het beeld laat spreken. Men kan hierbij twee fases onderscheiden: in een eerste fase wordt gezocht naar de kleinste betekenisgevende elementen waaruit het beeld opgebouwd is en in een tweede fase worden de verschillende verhoudingen tussen deze elementen in kaart gebracht.

Deze plastische semiotiek is echter niet alleen bruikbaar voor een analyse van het individuele beeld, ze kan ook gebruikt worden om beelden met elkaar te vergelijken. Zo confronteert Floch in zijn boek twee beelden met elkaar, het ene gemaakt door Alfred Stieglitz ('The Steerage', 1907), het andere door Paul Strand ('White Fence', 1916).⁵² Alhoewel de verschillen tussen beide beelden frappant zijn, worden ze door kunst- en fotohistorici toch gelezen als typische voorbeelden van de zogenaamde 'straight photography'. De analyse van Floch heeft dan als doel om aan te tonen hoe deze beelden toch getuigen van een radicaal verschillende esthetische sensibiliteit. Wat mij in zijn analyse echter vooral interesseert, is de uiterst systematische manier waarop hij deze vergelijkende lectuur organiseert. De eerste stap van zijn analyse bestaat in het identificeren van de relevante niveaus van vergelijking om dan vervolgens de binnen deze niveaus opgemerkte verschillen betekenisvol te maken. In dit concreet geval onderscheidt Floch vijf niveaus, maar het aantal is uiteraard afhankelijk van het basismateriaal waarvan men vertrekt en kan niet op voorhand vastgelegd worden. De plastische semiotiek van Floch, en dan vooral de manier waarop hij deze demonstreerde, voorzag mij van een stabiele werkmethode, zonder mij echter op te sluiten in een al te rigide systeem.

⁵² Ibidem, pp. 85-112.

Het corpus van dit proefschrift bestaat niet alleen uit beeld-, maar ook uit tekstmateriaal. Het gaat dan onder andere om de onderzoeksdossiers die in het kader van het Changing New York-project werden geschreven, alsook om allerlei soorten teksten die in de verschillende onderzochte fotoboeken aangetroffen konden worden (om inleidingen, voorwoorden, verklarende teksten die het beeldmateriaal kaderen, onderschriften bij de beelden, teksten waarin de uitgever zijn motieven voor de publicatie van een boek toelicht, maar ook om hele hoofdstukken uit fotografisch geïllustreerde fotoboeken over New York, over Fifth Avenue, enzovoorts). Net zoals de beelden worden deze teksten toch vooral gelezen als een retorische constructie die de werkelijkheid op een welbepaalde manier verbeeldt. In de tekstanalyse heb ik in het bijzonder aandacht voor stilistische middelen zoals metonymie, synonymie, antonymie, hyponymie en hyperonymie, interpunctie. Tegelijkertijd wordt er in dit proefschrift ook anders omgegaan met dit tekstmateriaal. Sommige teksten zullen eerder als op zichzelf staande entiteiten beschouwd worden, andere teksten worden dan weer voornamelijk in relatie tot het beeldmateriaal geanalyseerd. Er wordt dan vooral gekeken over welke aspecten van de werkelijkheid deze teksten uitspraken doen – over wat er op dat moment aan de orde is in het sociaaleconomisch leven, in de politieke ordening van de stad, in urbanistische kwesties, enzovoorts – om vervolgens na te gaan hoe beelden diezelfde problematiek aan de orde stellen, hoe ze er de sporen van dragen zonder er echter naadloos mee samen te vallen.

Het centrale onderwerp van mijn proefschrift is in eerste instantie noch een beeld noch een tekst, maar een boek. Een boek is een object dat een zekere plaats in de ruimte inneemt: het heeft een zeker gewicht, heeft specifieke afmetingen (hoogte, breedte, dikte), schikt de erin opgenomen media (teksten en beelden) op een welbepaalde manier. En eenmaal het boek zich in zijn fysieke dimensies aan mij openbaarde, kon ik als lezer geen abstractie meer maken van deze materiële kwaliteiten. Vandaar dat ik bij het lezen van deze boeken veel aandacht heb voor de betekenisgenererende effecten van hun materialiteit: hoe hun formaat, vormgeving, beeldoriëntatie, enzovoort, mijn lezen stuurde en dus meteen ook mijn begrip van het boek (van wat het denken en te zien geeft) mee bepaalde. Telkens weer bleek die fysieke, directe confrontatie met het werkmateriaal, waarbij ik het denkend deel van mijn lichaam nooit scheidde van het handelende deel, cruciaal voor mijn analyse.

Ten slotte, een citaat (om niet te vergeten waar het in dit proefschrift wezenlijk om gaat):

‘Voor de sensualist is dit alles een te etherische omgeving. De sensualist weet dat het object hem beroert omdat het anders en elders is. Hij weet dat hij maar ervaren kan voor zover hij geen zeggenschap heeft over het object. Hij kent en leeft van de weerstand. Het object is geen product van de context, ook al zou iedere context dat graag willen. De sensualist leeft niet als een gesloten monade. Iedere sensualist heeft de stellige zekerheid dat zijn sensualiteit slechts door het andere, het vreemde, het lichaam aan de andere kant van de huid, de idee aan de andere kant van het eigen denken kan bewogen worden. Iedere sensualist weet dat hij ‘het andere’ naar zijn hand zet, maar beseft ook steeds dat het andere hem naar zijn hand zet.’⁵³

Jean-Marie Floch laat een interpreterende machine los op het beeld, Dirk Lauwaert knoopt een (altijd ontregelend) gesprek aan met het beeld. De ene probeert zijn intellectuele heerschappij over het beeld te vestigen (hij heeft het doorgrond), de ander stelt zich kwetsbaar op (zonder zichzelf volledig te vergeten, laat hij zich ook in vraag stellen door het beeld). De ene benadrukt de kracht van het grijpende intellect, de andere de destabiliserende werking van het ‘voelen’. Het spreken, denken van Dirk Lauwaert over fotografie herinnerde mij eraan dat de steriele machtsgreep waar de semiotische analyse wel eens durft in te vervallen, nooit het eindpunt van mijn gesprek, mijn ontmoeting met het beeld kon (mocht) zijn. (Vandaar ook mijn uiteindelijke onvrede met mijn snuggere analyse van Berenice Abbott’s ‘Milkwagon & Old Houses’). Het denken van beeld en tekst moet een avontuur blijven.

⁵³ Dirk Lauwaert, ‘Het droomwezen van de fotografie. Een theorie van het verlangen’, in: Dirk Lauwaert, *Lichtpapier*, Fotomuseum Antwerpen, Antwerpen, 2007, p. 234.

Deel een

Changing New York
Het onzichtbare fotoboek

‘As far as I’m concerned you don’t think of anybody
when you take a photograph; you simply see the subject
and you take it or you don’t. People read all kind of things
into my work, and what they say makes me laugh.’

Berenice Abbott⁵⁴

⁵⁴ Commentaar van Berenice Abbott bij haar foto ‘Fifth Avenue Houses, No. 4, 6, 8’. Zie Hank O’Neal (ed.), *Berenice Abbott. Volume II New York*, Steidl, Göttingen, 2008, p. 100.

I. Introductie

Berenice Abbott, geboren in Springfield, Ohio op 17 juli 1898.⁵⁵ Nog net een kind van de negentiende eeuw. Jongste dochter van een gescheiden koppel. Wordt toegewezen aan haar moeder, zou zes jaar lang gescheiden blijven van haar zuster en twee broers. Kent een ongelukkige jeugd. Volgt in 1917 een kort semester lang een opleiding journalistiek aan de staatsuniversiteit van Ohio. In 1918 ruilt ze, op uitnodiging van een vriendin, Ohio in voor New York, alwaar ze in haar levensonderhoud voorziet door allerlei baantjes aan te nemen. Samen met een paar vrienden deelt ze een kamer in McDougal Street, in de buurt van Greenwich Village, het artistieke hart van New York. Ze speelt een kleine rol in een toneelstuk van Eugène O'Neill. Tijdens de repetities voor een ander stuk van O'Neill valt het hele gezelschap ten prooi aan de Spaanse griep. Zweeft zes weken lang tussen leven en dood. Na haar genezing duikt ze gretig terug in het wilde bohemien leven. Ze besluit alleen te gaan wonen, legt zich toe op beeldhouwen. Ze ontmoet Marcel Duchamp, geraakt in de ban van Barones Elsa von Freytag-Loringhoven, leert Man Ray dansen. Ze ontmoet de schrijfster Djuna Barnes, de dichter Sadakichi Hartmann, de anarchist Hippolyte Havel. Dan, in de lente van 1921 vertrekt ze, zoals zovele andere Amerikaanse kunstenaars, uit weerszin voor de commerciële uitwassen van de stedelijke cultuur, naar Europa, naar Parijs. Ze betreft er een kleine studio op de Rive Gauche en stort zich volop in het uitbundige intellectuele en artistieke leven dat Parijs haar biedt. Ze probeert er aan de kost te komen als beeldhouwster. In 1923 reist de rusteloze Abbott naar Berlijn. Door geldproblemen (een maandelijks stipendium beloofd door een rijke Amerikaanse mecenas blijft uit) ziet ze zichzelf echter genoodzaakt terug te keren naar Parijs.

Bij haar terugkeer loopt ze toevallig Man Ray tegen het lijf. Een hartelijk weerzien. Man Ray, wiens fotografische carrière een hoge vlucht aan het nemen is, is op zoek naar een nieuwe assistent ter vervanging van de wijsneuzige fototechnicus die hij op dat moment in dienst heeft. Het liefst

⁵⁵ Voor de biografie van Berenice Abbott zie Hank o'Neal, *Berenice Abbott. Sixty Years of Photography*, Thames and Hudson, London, 1982, pp. 8-32 en Bonnie Yochelson, *Berenice Abbott. Changing New York. The Complete WPA Project*, The Museum of the City of New York, New York, 1997, pp. 9-34.

iemand die niets van fotografie afweet. Abbott solliciteert en Man Ray aanvaardt haar kandidatuur. Haar avontuur met de fotografie begint. Al snel ontpopt zij zich tot een vaardige assistente: dankzij haar achtergrond als beeldhouwster slaagt ze erin de prints van Man Ray een ongeziene diepte en reliëf te geven. Ze werkt hard. Krijgt al snel een eerste loonsverhoging. Het werk neemt toe. Man Ray, die de toegenomen werklast niet langer kan (of wenst) te compenseren door een nieuwe loonsverhoging of door een tweede assistent aan te werven, leent zijn camera uit aan Abbott zodat ze ook voor zichzelf een kleine fotopraktijk als portretfotograaf kan beginnen. De eerste foto's blijken goed mee te vallen. Abbott maakt haar portretten tijdens de lunchpauze en werkt ze 's nachts verder af. Ze maakt al snel naam, wordt een gezochte fotograaf. De spanningen met Man Ray lopen op. De bom barst wanneer Peggy Guggenheim in de studio van Man Ray verschijnt en expliciet vraagt om door Abbott en niet door Man Ray geportretteerd te worden. Abbott is oprecht gechoqueerd door het gedrag van Man Ray. Ze neemt ontslag, koopt zelf een camera (een 4X5-inchcamera) en met financiële hulp van een aantal vrienden (waartoe ze ondertussen ook Peggy Guggenheim mag rekenen) opent ze een eigen fotostudio in Parijs.

Ze ontvangt er de artistieke avant-garde van Parijs: Cocteau, James Joyce, Sylvia Beach, André Gide en vele anderen poseren voor haar lens. In 1926 bezoekt ze de tot dan toe relatief obscure Franse fotograaf, Eugène Atget, en nodigt de oude fotograaf uit naar haar studio om enkele portretten van hem te maken. Ze leerde Atget kennen via Man Ray. Sterk onder de indruk van zijn werk, helpt ze de fotograaf ondanks tegenpruttelen van Man Ray. Ze koopt enkele van zijn beelden en moedigt haar vrienden aan om hetzelfde te doen. Op de dag dat ze de portretten die ze van hem maakte aan hem wil tonen, krijgt ze tot haar ontsteltenis te horen dat Atget ondertussen overleden is. Van de conciërge verneemt ze wat er gebeurd is met zijn bezittingen, met zijn fotografisch archief. Blijkbaar is alles in handen gekomen van een goede vriend van Atget, André Calmettes, de directeur van het stadtheater in Straatsburg. Na wat zoekwerk slaagt ze erin Calmettes te lokaliseren en weet ze hem te overtuigen het archief van Atget aan haar te verkopen. In 1929 onderneemt ze een poging om een eerste publicatie aan zijn werk te wijden. Ze gaat op zoek naar uitgevers, niet alleen in Europa maar ook in Amerika. Het is in het kader van die zoektocht naar een uitgever dat Abbott in januari 1929 een eerste keer koers zet richting New York, terug naar de stad die ze acht jaar geleden verlaten heeft. In 1930 verschijnt er een Franse, Duitse en

Amerikaanse uitgave van Atget's werk. Na een kort verblijf in Parijs, onder andere om het Atget-archief in speciaal door haar ontworpen kisten klaar te maken voor verzending, keert ze in de herfst van 1929 voorgoed terug naar Amerika.

Dit proefschrift vat aan op het moment dat Berenice Abbott in de herfst van 1929 definitief terugkeerde naar New York. Het was het begin van een nieuw hoofdstuk in haar leven. Een nieuwe stad en een nieuw onderwerp: gepassioneerd door het moderne New York begon ze aan een fotografisch project dat in 1939 zou culmineren in de publicatie van een fotoboek dat voorgoed haar naam en faam zou vestigen – *Changing New York*. De New Yorkse uitgever E.P. Dutton publiceerde het. Het bevat 97 fotografische beelden, zorgvuldig geselecteerd uit het gelijknamige maar veel ruimer project dat Abbott tussen 1935 en 1938 dankzij financiële steun van het Federal Art Project uitvoerde (het gehele project bestaat uit 305 beelden). Het voorwoord is van Audrey McMahon, hoofd van de New Yorkse afdeling van het Federal Art Project waaronder Abbott's project ressorteerde. De foto's, gedrukt op de rechterpagina van het boek, worden op de linkerpagina geflankeerd door korte, beschrijvende teksten van de Amerikaanse kunstcritica Elizabeth McCausland. Het grote, eerder luxueus uitgegeven boek meet 28,5 op 22 cm, telt 209 bladzijden, weegt 1,2 kilo en is voorzien van een stofomslag. Het werd te koop aangeboden voor een prijs van 3 dollar. *Changing New York* was een zwaar, groot en (relatief) duur kijkboek.

Het boek verscheen in 1939, het jaar waarin New York de gastheer was van een wereldtentoonstelling (waarbij een belangrijk deel van de World's Fair precies gewijd was aan de toekomst van de grootstad). Dit boek, dat met zijn uitdagende titel een nog niet helemaal uitgekristalliseerd proces van transformatie leek te willen beschrijven in plaats van zich te beperken tot een inventaris van het resultaat van recente ingrepen in het stadsweefsel, leek dan ook wonderwel te passen binnen de toekomstgerichte visie van de wereldtentoonstelling. Voor de uitgever bood de wereldtentoonstelling ook een belangrijke commerciële opportuniteit: op een ogenblik dat alle ogen gericht waren op New York, leek het commercieel haalbaar om een dergelijk luxueus fotoboek aan de man te brengen (zoals ook blijkt uit een hele resem fotografisch geïllustreerde publicaties die naar aanleiding van of in het zog

van de wereldtentoonstelling verschenen).⁵⁶ De uitgever, E.P. Dutton, was met dit boek over New York overigens niet aan zijn proefstuk toe. Enkele jaren voordien had hij al drie historische boeken over New York gepubliceerd, telkens geschreven door Henry Collins Brown, de eerste directeur van het Museum of the City of New York.⁵⁷ Ook Abbott's project was nauw verbonden met deze instelling – zo werd het museum de uiteindelijke bewaarplaats van alle negatieven en van al het onderzoeksmateriaal dat in de marge van het project geproduceerd werd –, wat mede de keuze voor deze uitgeverij kan verklaren. Toch nam dit stadsfotoboek binnen het fonds van de uitgever een uitzonderlijke plaats in: het was het eerste serieuze historische boek over New York dat zijn argumentatie louter ontvouwde aan de hand van beelden.

Naast de uitgever was er echter ook nog een andere partner bij het boek betrokken: het Federal Art Project, de overheidsinstelling die het project van Berenice Abbott gefinancierd had en die ook een belangrijke financiële bijdrage veil had voor het uiteindelijke boek. Het Federal Art Project was een onderdeel van de Works Progress Administration, een agentschap opgericht binnen het kader van president Franklin Delano Roosevelt's New Deal Act. In het leven geroepen in 1935 zou het FAP nog tot 1943 (min of meer ongeschonden) blijven functioneren. De belangrijkste doelstelling van het FAP bestond erin om kunstenaars, die erg te lijden hadden onder de

⁵⁶ Een niet-exhaustieve lijst van gidsen, fotoboeken, historische overzichtswerken, persoonlijke getuigenissen over New York die in dat jaar verschenen of heruitgegeven werden: I.N. Phelps Stokes, *New York past and present, its history and landmarks 1524-1939*, Plantin Press, New York, 1939; Laura Spencer Portor, *New York, the giant city: an introduction to New York*, The Treasure tower publishing company, New York, 1939; Eva T. McAdoo, *How do you like New York? An informal guide*, The Macmillan Company, New York, 1939; Rosalie Slocum & Ann Todd, *A Key to New York*, Harpers, New York, 1939; Felix Riesenbergs & Alexander Alland, *Portrait of New York*, The Macmillan Company, New York, 1939; Arthur Guiterman, *Ballads of old New York*, E.P. Dutton, New York, 1939; Anton Schutz, *New York in etchings*, Bard Brothers, New York, 1939; Clara E. Laughlin, *So you're visiting New York city!*, Houghton Mifflin, New York, 1939; Federal Writers Project of the WPA in New York City, *New York city guide*, WPA, New York, 1939; Gardner Osborn, *The streets of old New York: an historical picture book*, Harper & Bros., New York, 1939; Mary Field Parton, *Metropolis: a study of New York*, Longman, Greens & Co., New York, 1939; Helen Worden, *Here is New York*, Doubleday, Doran & Co., New York, 1939; *New York Illustrated*, Manhattan Card Pub. Co., New York, 1939.

⁵⁷ Het gaat om volgende drie boeken: Henry Collins Brown, *The Story of Old New York*, E.P. Dutton, New York, 1934; Henry Collins Brown, *Brownstone Fronts and Saratoga Trunks*, E.P. Dutton, New York, 1935 en Henry Collins Brown, *From Alley Pond to Rockefeller Center*, E.P. Dutton, New York, 1936. Henry Collins Brown (1862-1961) speelde een belangrijke rol in de oprichting van het Museum of the City of New York en was er van 1923 tot 1925 ook directeur.

economische crisis veroorzaakt door de Grote Depressie van 1929, te ondersteunen. Beeldende kunstenaars kregen de opdracht om kunstwerken te maken voor scholen, ziekenhuizen, bibliotheken, enzovoorts, fotografen en schrijvers werden verzocht om mee te werken aan publicaties die het overheidsbeleid moesten verklaren en verdedigen (een ander, belangrijk onderdeel van de WPA bestond uit de Farm Security Administration die als taak had fotografen naar het zuiden te sturen om ze daar beelden te laten maken van de effecten van de economische crisis, die vervolgens gebruikt zouden worden om de absolute noodzaak voor een interventionistisch overheidsbeleid bij een breed publiek te bepleiten), enzovoorts. De betrokkenheid van de FAP bij de uitgave van *Changing New York* betekende dat het boek dus ook een belangrijke politieke lading had.

In de analyse van dit fotoboek speelt tegenwoordig het complexe samenspel tussen deze drie elementen – de wereldtentoonstelling als achtergrond én aanleiding voor de publicatie, de dubbele, commerciële én intellectuele, ambities van de uitgeverij en ten slotte de politieke agenda van de subsidiërende overheidsinstelling – een belangrijke rol. Door deze welhaast exclusieve aandacht voor de context waarbinnen het boek ontstond, komt het boek zelf, als een concreet, fysiek object, als een bewuste, doorwrochte creatie waarin niet alleen een specifieke opvatting over de stad New York ontwikkeld en verdedigd wordt maar ook een uitspraak gedaan wordt over de manier waarop het fotografische medium zich tot de werkelijkheid verhoudt, er eerder bekaaid van af. Meer zelfs, zoals zal blijken uit de volgende analyse van drie hedendaagse interpretaties van dit fotoboek, worden de betekenis en waarde van het boek op een fundamentele manier in vraag gesteld. Het cruciale probleem waar alle interpretatoren mee worstelen is de (eerder minimale) rol die Abbott zelf speelde in het tot stand komen van dit boek. Meteen wordt deze ‘afwezigheid’ van de fotograaf een argument om het boek terzijde te schuiven als een ‘interessante mislukking’.

Het eerste deel van dit proefschrift vangt aan met een analyse van drie hedendaagse commentaren op het in 1939 verschenen boek. Uit deze analyse zal blijken dat het nog nooit als een op zichzelf staand werk geanalyseerd werd: men zet het eenvoudig weg als de zoveelste stadsgids of men minimaliseert de betekenis van het boek terwijl de kwaliteit van de beelden juist beklemtoond wordt of men heeft zo zijn twijfels over zowel boek als werk. Hoe het boek functioneert, welk verhaal het vertelt over de stedelijke

ontwikkeling van New York, welke fotografische strategie de erin opgenomen beelden volgen, hoe het omgaat met de complexe ontstaansgeschiedenis van het project, het zijn allemaal vragen die in de studies over het boek tot hier toe niet of nauwelijks aan bod komen. Wie een antwoord wil geven op deze vragen, zal in elk geval wat dieper moeten ingaan op de ontstaansgeschiedenis van het Changing New York-project zelf. Het project zal in dit proefschrift dan ook vanuit drie verschillende invalshoeken benaderd worden. In een eerste beweging zullen de beelden die Abbott met een kleinbeeldcamera maakte van de stad, allemaal gemaakt tussen 1929 en 1930, grondig geanalyseerd worden. Vervolgens zal Abbott's relatie met Atget onderzocht worden, hoe haar interpretatie van Atget's fotografische werkwijze doorwerkte in de conceptualisering van haar eigen New York-project. En ten slotte wordt gekeken welke invloed de institutionele inbedding van het project in een politiek aangestuurde administratie had op de manier waarop Abbott de documentaire inslag van haar project zou verdedigen. Dit deel sluit af met een gedetailleerde analyse van het fotoboek zelf.

II. *Changing New York*: Variaties op een afwijzing

1. *Changing New York* redux

In 1997, zes jaar na de dood van Berenice Abbott en bijna zestig jaar na het verschijnen van *Changing New York*, publiceerde het Museum of the City of New York een nieuw werk over Abbott's *Changing New York*-project.⁵⁸ Deze publicatie beperkte zich niet tot een selectie van het project, maar presenteerde – voor het eerst – alle beelden aan het lezerspubliek. Het boek was de vrucht van jarenlang onderzoek door de kunsthistorica Bonnie Yochelson, die tussen 1987 en 1991 als curator van het fotodepartement verbonden was aan het stadsmuseum. Naast een presentatie van alle beelden, bevat het boek ook een gedegen inleiding op Abbott's *Changing New York*-project. Het is in deze inleiding dat Yochelson dieper ingaat op het fotoboek dat in 1939 door de New Yorkse uitgever E.P. Dutton gepubliceerd werd.

Volgens Bonnie Yochelson zou de publicatie om twee redenen het licht gezien hebben. Een eerste reden zijn de politieke moeilijkheden waarin het FAP vanaf 1937 verzeild geraakt was. Die instelling was in het vizier gekomen van een haar vijandig gezind Congress wat uiteindelijk, tegen het einde van 1939, zou leiden tot de welhaast volledige ontmanteling ervan. De leiding kwam in handen van de plaatselijke WPA-beheerders, die over het algemeen wat argwanend stonden tegenover de kunsten, zodat het FAP een stille dood stierf. Het was binnen deze politiek geladen context dat het FAP, dat op zoek was naar wat positieve publiciteit, het idee van een publicatie van Abbott's werk wel genegen was. Dat Abbott's recente tentoonstelling in het Museum of the City of New York (1937) op heel wat aandacht en kritische goedkeuring had kunnen rekenen, speelde uiteraard ook mee. Een tweede aspect dat volgens Yochelson een doorslaggevende rol speelde, was de organisatie van de wereldtentoonstelling in 1939. Ze schrijft:

‘Another contributing factor was the 1939 New York World's Fair, the city's most ambitious public works project, built on the site of a

⁵⁸ Bonnie Yochelson, *Berenice Abbott. Changing New York. The Complete WPA Project*, The New Press, New York, 1997.

garbage dump in Flushing, Queens. Anticipating hordes of tourists, New York's publishers increased the flow of New York City guides, journalistic accounts, and view books to a torrent.⁵⁹

Omdat hij met de wereldtentoonstelling in het vooruitzicht wel in de commerciële mogelijkheden van een publicatie geloofde, sloot de uitgever E.P. Dutton & Co. een akkoord met de FAP voor een publicatie rond Abbott's project. Met haar reductie van de hele onderneming tot de – vrij simplistische – motieven van de twee belangrijkste initiatiefnemers – de FAP gebruikt het boek in zijn politieke overlevingsstrijd, E.P. Dutton & Co. ziet er vooral een commerciële melkkoe in – lijkt Yochelson te suggereren dat we het boek zoals dat in 1939 op de markt kwam niet al te ernstig moeten nemen. Door deze eerder pragmatische, politieke en commerciële, argumenten als beslissend in het ontstaansproces naar voren te schuiven, wordt het boek in zekere zin onschadelijk gemaakt: zijn betekenis valt samen met de politieke dan wel economische agenda van de twee initiatiefnemers, kan deze zelfs niet overstijgen. Dat blijkt ook uit het vervolg van het verhaal, wanneer Yochelson dieper ingaat op de betrokkenheid (of liever: het gebrek aan betrokkenheid) van de fotografe Abbott bij het boek.

Nochtans begon het veelbelovend. Voor de tekst engageerde Dutton Elizabeth McCausland, een kunstcritica en innige vriendin van Abbott. McCausland en Abbott togen meteen aan het werk en ontwikkelden een voorstel voor de vormgeving van het boek. Hun voorstel voor een dynamische lay-out – sommige pagina's zouden alleen foto's bevatten, anderen dan weer alleen tekst of een combinatie van tekst en beeld, de foto's werden nu eens centraal geplaatst, met een marge errond, dan weer excentrisch of paginavullend, enzovoorts - werd echter niet aanvaard door de uitgever en zelfs vervangen door een soberdere vormgeving (Yochelson zelf spreekt over 'a more conservative layout').⁶⁰ In de plaats daarvan dacht de uitgever eerder aan een boek dat simpelweg uit 100 paginagrote foto's zou bestaan, vergezeld van bijschriften, een vorm die Yochelson vergelijkt met die van een klassieke stadsgids ('Like a conventional guidebook').⁶¹ Na deze 'nederlaag' (Yochelson

⁵⁹ Ibidem, p. 28.

⁶⁰ Ibidem, p. 29.

⁶¹ Idem.

spreekt over 'The battle lost') begon McCausland aan de tekst te werken.⁶² Ze werkte daarvoor samen met het onderzoeksteam dat Abbott bijstond bij de verwerking van haar foto's uit het Changing New York-project.⁶³ Ze bestookte hen met allerlei lastige vragen, porde hen aan om sneller en nog meer informatie in te winnen over wat de beelden precies toonden, wilde zoveel mogelijk begrijpen over de gebouwen, objecten die in de foto's te zien waren. In juli 1938 stuurde McCausland een ontwerptekst door naar de uitgever, enkel om deze in de prullenbak te zien verdwijnen. Haar tekst – volgens Yochelson een 'passionate, didactic text, sometimes prolix and sometimes eloquent' – was bedoeld om de esthetische en inhoudelijke gelaagdheid van het gehele project zichtbaar te maken voor de lezer, maar 'it lacked the quality of detachment that she most admired in Abbott's photographs'.⁶⁴ De tekst was, nog steeds volgens Yochelson, doorspekt met (vaak uiterst persoonlijke gekleurde) opvattingen over kunst, politiek, architectuur en fotografie. Uiteindelijk zou de uitgever de tekst van McCausland inkorten tot de korte, zakelijke beschrijvingen zoals we die nu in het boek kunnen aantreffen.

Yochelson beklemtoont verder dat de uitgever niet alleen moeilijk deed over de tekst van McCausland, maar dat ook Abbott zelf voortdurend voor voldongen feiten geplaagd werd. Uit haar eerste selectie van 100 beelden werden er 14 vervangen door andere (weliswaar nog steeds in samenspraak met de fotografe) en op het laatste moment werden er nog 3 beelden geschrapt (ditmaal zonder Abbott te raadplegen), wat het uiteindelijke totaal op 97 beelden bracht. Abbott zou zelfs niet betrokken worden bij het vastleggen van de beeldvolgorde. Opnieuw, zo poneert Yochelson alvast, werd er geopteerd voor de standaardoplossing van de stadsgids, dat wil zeggen, men begint in het uiterste zuiden van Manhattan, nabij Bowling Green, om zo langzaam noordwaarts naar boven te klimmen om ten slotte in de buitenwijken te eindigen. En ook de inleiding, op vraag van Abbott geschreven door de architectuurhistoricus Henry-Russel Hitchcock, werd

⁶² Idem.

⁶³ Over de rol en betekenis van deze onderzoekers, zie verderop in dit hoofdstuk.

⁶⁴ Bonnie Yochelson, *Berenice Abbott. Changing New York. The Complete WPA Project*, The New Press, New York, 1997, p. 29.

door de uitgever uiteindelijk opzijgeschoven (ze vonden het ‘too esoteric’)⁶⁵ en vervangen door een lovend maar bondig voorwoord van Audrey McMahon. Op basis van Yochelson’s analyse kan men dus niet anders dan besluiten dat de uitgever alles wat de esthetische en inhoudelijke complexiteit van dit werk in het licht stelde, koppig terzijde schoof.

Door de manier waarop Yochelson de ontstaansgeschiedenis van het boek schetst, de protagonisten opdeelt tussen aan de ene kant machtige instellingen en aan de andere kant een machteloze fotograaf en auteur, het strijdperk definieert als een oorlogszone (zie het woord ‘battle’), reduceert ze de samenwerking tot een strijd die alleen maar verliezers kent. De verliezers zijn in de eerste plaats Abbott en McCausland zelf, maar ook de uitgever en het uiteindelijke product (het boek) komen er bekaaid van af. De uitgever valt samen met zijn commerciële intenties, het boek wordt gereduceerd tot de zoveelste stadsgids die in het licht van de nakende wereldtentoonstelling het licht zag. Ook al lijkt Yochelson een stem te geven aan de gemarginaliseerde fotograaf die machteloos moet toekijken hoe er met haar foto’s omgesprongen wordt, uiteindelijk reduceert ze het boek tot de commerciële ambities van de uitgever en de politieke agenda van het FAP. Nergens wordt er ook maar gesuggereerd dat het in 1939 gepubliceerde fotoboek meer zou kunnen zijn dan een louter kijkboek, een conventionele stadsgids met een klassieke vormgeving. Het fotoboek verliest zo zijn autonomie: van een kruispunt waar verschillende, soms tegenstrijdige, ambities en verzuchtingen elkaar (ongemakkelijk) treffen, verandert het nu in een eendimensionaal, puur commercieel product. Geen wonder dus dat Yochelson het boek links laat liggen en nooit analyseert als een autonoom ding, met een eigen programma, een eigen betekenis ook die zich niet laat herleiden tot de intenties van één van de betrokkenen.

Dit ‘harde’ oordeel van Yochelson over het boek lijkt impliciet gebaseerd te zijn op de (nergens beargumenteerde) overtuiging dat de fotograaf altijd een betere editor is van zijn eigen werk dan om het even welke buitenstaander. Deze zienswijze houdt echter weinig rekening met de geplogenheden van de uitgeverswereld op dat moment en de positie van de fotograaf in het proces. Een alternatief model om de samenwerking tussen uitgever en fotograaf (en

⁶⁵ Ibidem, p. 31.

de spanningen tussen beiden) te begrijpen, biedt de gedegen analyse van de fotohistoricus Glenn G. Willumson over de werking van het reportagetijdschrift *Life*. Binnen dit fototijdschrift was de rol van de fotograaf in het hele proces eerder bescheiden te noemen: deze laatste leverde de beelden aan terwijl de beeldredacteur samen met de vormgever het aangeleverde materiaal organiseerde en tot een beeldessay samenvoegde. De fotograaf werd toch eerder gezien als een technicus die het rauwe materiaal aanleverde, terwijl de redacteur verantwoordelijk was voor de intellectuele interpretatie van het beeldmateriaal.⁶⁶ De fotograaf was in dit alles niet meer dan een (klein) radertje in het geheel: zowel tijdens de conceptie van het beeldessay (een taak die tot de verantwoordelijkheid behoorde van de eindredacteur van het departement dat opdracht gaf tot het foto-essay) als tijdens de uiteindelijke realisatie ervan (die taak was weggelegd voor de vormgever en de hoofdredacteur) was zijn stem afwezig. Hij bepaalde het onderwerp van zijn reeks niet, had geen inspraak in de uiteindelijke selectie van de door hem gemaakte beelden, had niets te zeggen over het formaat of de plaatsing van de beelden op de dubbele pagina, enzovoorts. In principe was de fotograaf niet meer dan een uitvoerder van een elders geschreven programma. Dat laatste mag men zelfs letterlijk nemen: hij maakte zijn beelden aan de hand van een op voorhand uitgeschreven scenario (het zogeheten 'shooting script') dat nauwkeurig beschreef welke beelden noodzakelijk waren om het foto-essay te stofferen.⁶⁷ Zelfs tijdens de productiefase was de fotograaf gebonden aan een strikt programma: het 'shooting script' bepaalde letterlijk waar hij moest staan en waarnaar hij zijn lens moest richten. Natuurlijk zou een al te automatische uitvoering van de opdracht niet volstaan, dat zou gewoon een losse verzameling beelden opleveren. De taak van de fotograaf bestond er dan ook in om een narratieve context voor zijn beelden te creëren en ervoor te zorgen dat de beelden visueel consistent bleven (geen plotse stijlbreuken, bijvoorbeeld). Uiteindelijk, zo stelt Willumson, zou men de taakverdeling tussen fotograaf en editor als volgt kunnen definiëren:

⁶⁶ Glenn G. Willumson, *W. Eugene Smith and the Photographic Essay*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992, p 21.

⁶⁷ Idem.

‘(...) in the *Life* system the photographer acted more like a thesaurus than an author. It was the editor who selected the pictorial ‘words,’ combined and arranged them into double-page ‘paragraphs’, and sequenced them into a coherent ‘essay’.’⁶⁸

De fotograaf leverde de woordenschat aan, de beeldredacteur voegde ze samen tot een leesbare tekst. Dat de fotograaf geen of weinig inbreng had in het uiteindelijk foto-essay, wil echter nog niet zeggen dat het foto-essay niet op zijn eigen merites beoordeeld zou kunnen worden of dat het ons niets zou kunnen leren over de fotograaf en zijn sensibiliteit, integendeel zelfs. Alleen zal men bij de interpretatie van dat essay rekening moeten houden met het feit dat het niet de vrucht is van één persoon (in casu de fotograaf) maar van een heel team (fotograaf, auteur en een editoriaal comité).⁶⁹ Als er al van auteurschap sprake zou kunnen zijn, dan toch steeds van een gedeeld auteurschap. Met andere woorden: de samenwerking tussen fotograaf-auteur-editor opent een productief krachtenveld dat uiteindelijk uitmondt in een autonoom object dat in zekere zin ontsnapt aan de intenties van de betrokken partners. Het door Willumson gehanteerde interpretatief model laat het foto-essay verschijnen als een gelaagd eindproduct, dat via verschillende methodes (een institutionele, contextuele en narratieve analyse gecombineerd met een grondige beeldanalyse) onderzocht moet worden wil men ook maar iets van zijn complexiteit laten oplichten. In zijn grondige analyses van enkele foto-essays van W. Eugene Smith maakt hij de meerwaarde van een dergelijke gecombineerde leesmethode duidelijk: ze laat niet alleen toe te verklaren hoe het essay ontstaat, welke commerciële, eventueel politieke, motieven er aan de basis lagen, maar ook hoe het steeds meer aan de orde stelt dan die motieven. En vooral, ze laat hem toe aan te tonen hoe het foto-essay, ondanks de al bij al beperkte inbreng van de fotograaf, toch ook altijd iets vertelt over diens werkwijze en fotografische (esthetische) sensibiliteit. In die zin lijkt Willumson's model in elk geval veel vruchtbaarder dan Yochelson's stugge benaderingswijze.

⁶⁸ Ibidem, p. 23.

⁶⁹ Ibidem, p. 7.

2. *Changing New York*: een belangrijk fotoboek?

Bonnie Yochelson is echter niet de enige die zich over *Changing New York* gebogen heeft. In twee recente overzichtswerken over het fotoboek wordt het (kort) behandeld. Het loont de moeite om even dieper in te gaan op de manier waarop deze publicaties met *Changing New York* omspringen. In tegenstelling tot Yochelson schenken de auteurs van deze werken immers eerder aandacht aan het concrete, fysieke object en minder aan de woelige ontstaansgeschiedenis ervan. Het valt dan ook te verwachten dat zij een grondigere lectuur van het boek zullen ondernemen – wat kaart het boek precies aan en hoe probeert het dat te doen, hoe organiseert men de beelden, volgens welke principes, hoe grijpen beelden, vormgeving en tekst in elkaar, wat leert het ons over de fotograaf, over diens werkmethode, zienswijze, sensibiliteit, welke invloed heeft de materiaalkeuze (papier, drukprocedé, grootte, de keuze voor soft- of hardcover, het gebruikte lettertype,...) op de leeservaring, enzovoorts? Dat dergelijke vragen centraal zouden staan, past ook binnen het opzet van deze overzichtswerken die door hun selectie immers een ideaalbeeld construeren van wat een geslaagd fotoboek zou kunnen zijn.

a) Andrew Roth, *The Book of 101 Books*

Het eerste boek waarin *Changing New York* opduikt, is een anthologie van de 101 beste fotoboeken, samengesteld door Andrew Roth.⁷⁰ Zoals de titel van het boek aangeeft, gaat het hier om een uiterst beperkte (en dus extreem kritische) selectie uit de massa fotoboeken die in de afgelopen eeuw geproduceerd werden. De (streng) selectiecriteria worden door Andrew Roth zelf toegelicht in een korte introducerende tekst. Hij schrijft:

“The basis for my selection was simple. Foremost, a book had to be a thoroughly considered production: the content, the mise-en-page, choice of paper stock, reproduction quality, text, typeface, binding, jacket design, scale – all of these elements had to blend together to fit naturally within the whole. Each publication had to embody

⁷⁰ Andrew Roth (ed.), *The Book of 101 Books. The Seminal Photographic Books of the Twentieth Century*, Roth Horowitz, New York, 2001.

originality and, ultimately, be a thing of beauty, a work of art. (...) In all but a few instances, I have focused on monographs that the artists had an active role in producing.⁷¹

Inhoud en vorm moeten op elkaar afgestemd zijn, meer zelfs: de verschillende materiële en technische keuzes (met betrekking tot papier, lettertype, lay-out, druktechniek...) die bij het produceren van een boek gemaakt moeten worden, moeten overeenkomen. Het fotoboek moet origineel zijn, een mooi object zijn, 'a work of art'. Het geslaagde fotoboek is ook meestal een monografie (dus, niet de vrucht van een samenwerking tussen meerdere fotografen). En, niet onbelangrijk, de fotograaf (hier al meteen opgewaardeerd tot 'kunstenaar') moet een actieve rol in de productie ervan gespeeld hebben. Al deze criteria wijzen in de richting van een fotoboek dat zelf het statuut van kunstwerk beoogt en dan ook volgens deze criteria beoordeeld kan worden: het boek is niet zomaar een drager van beelden, een instrument om beelden in circulatie te brengen, maar is zelf een artistiek statement (evenwaardig aan het 'originele' beeld dat de kunstenaar (of fotograaf uiteraard) op de muren van een galerij of museum hangt). De door Roth gehanteerde artistieke criteria verraden echter een bijzonder klassieke kunstopvatting: kunst moet vooral 'origineel' en 'mooi' zijn. Harmonie is hierbij belangrijker dan het spel van contradicties – zie 'to blend together' en 'to fit naturally'. Het geslaagde fotoboek is toch eerder een object dat men kritiekloos bewondert, als een 'thing of beauty', dan iets dat men kritisch onderzoekt (of dat aanzet tot een kritische benadering van de wereld of het zelf).

Het is met deze selectiecriteria in het achterhoofd dat Roth beslist het boek van Abbott op te nemen in zijn selectie. Maar wie de toelichting bij *Changing New York* leest – een toelichting overigens die niet door Roth zelf, maar door Vince Aletti, een fotocriticus van het tijdschrift *Village Voice*, geschreven werd –, kan niet anders dan zich afvragen waarom het boek uiteindelijk opgenomen werd. Dat Abbott niet of nauwelijks betrokken was bij de productie ervan, was al een moeilijke klip om te nemen, maar ook de aangevoerde argumenten om het alsnog op te nemen, klinken op zijn minst ambigu. Aletti begint zijn tekst met een bondige bespreking van het Changing

⁷¹ Ibidem, p. 1.

New York-project. Hij opent zijn tekst met een citaat van Berenice Abbott uit haar aanvraag tot financiële ondersteuning die ze in 1931 naar de Guggenheim Foundation stuurde, steun die haar trouwens ontzegd zou worden. In die brief schrijft ze het volgende:

‘America to be interpreted honestly must be approached with love void of sentimentality, and not solely with criticism and irony.’⁷²

Door de tekst te openen met dit citaat wordt alles wat volgt meteen in een specifiek register geplaatst: haar fotografische registratie van New York – eerlijk, nuchter, liefdevol maar wars van sentimentaliteit en ironie – wordt opgeladen met morele kwaliteiten. De kwaliteiten van het werk zijn in eerste instantie de kwaliteiten van de fotografe (ook al schrijft ze die kwaliteiten aan zichzelf toe). Niet verwonderlijk dus dat Aletti meteen na dit citaat op dit elan voortgaat en zich concentreert op de biografie van Abbott. Hij beschrijft hoe ze kort voor het schrijven van die brief terugkeerde naar New York, na acht jaar in Berlijn en Parijs verbleven te hebben. Twee van die acht jaar was ze de assistente van Man Ray, de overige jaren besteedde ze aan de uitbouw van een succesvolle carrière als portretfotografe (volgt dan een redelijk indrukwekkende lijst van al wie ze voor haar camera wist te strikken). Tijdens dat verblijf in Parijs kwam ze echter ook in contact met de stadsfoto’s van Eugène Atget, ‘whose soulful documentation of Paris in transition would change the course of her career’.⁷³

Het was immers deze confrontatie met Atget die haar er volgens Aletti toe aanzette ‘to do in Manhattan what Atget did in Paris’.⁷⁴ Meteen wordt haar fotografisch project over New York in het verlengde geplaatst van dat van Atget over het oude Parijs. Met andere woorden: Changing New York was geen origineel idee, maar een kopie van een Europees project. Het hoeft dan ook niet te verwonderen dat Aletti het Changing New York-project nogal eenzijdig definieert als een puur inventariserend project dat wil vastleggen wat op het punt staat te verdwijnen. Hij schrijft: ‘(...) like Atget, she was also keenly aware of what was missing and on the way out. She began

⁷² Ibidem, p. 100.

⁷³ Idem.

⁷⁴ Idem.

photographing the city's architectural history before it was completely lost'.⁷⁵ Aletti herhaalt hier een vaak voorkomende lectuur van het Changing New York-project waarbij de beelden gelezen worden als het resultaat van een behoudsgezinde reflex, als een ode aan het verleden van de stad dat door haar razendsnelle modernisering bedreigd werd (net zoals Atget het oude Parijs in zijn beelden bezongen zou hebben).

Dan gaat Aletti even in op de moeilijkheden die ze ondervond om het project gefinancierd te krijgen: het zou tot 1935 duren, vooraleer ze dankzij het Federal Art Project voldoende middelen kreeg om het project tot een goed einde te brengen. In 1937 kreeg ze een tentoonstelling in het Museum of the City of New York (waarin 111 beelden getoond werden), in 1939 verscheen dan eindelijk het boek *Changing New York*. Het boek, zo gaat Aletti verder, 'included only 97 images of the 305 prints Abbott had selected and hardly any of the opinionated caption text prepared by Abbott's collaborator and companion, Elizabeth McCausland, but it's a landmark of artfully artless documentation'.⁷⁶ Ook al biedt het boek maar een beperkt aantal beelden, ook al ontbreekt de eigenzinnige tekst van McCausland, het is toch een mijlpaal van een kunstzinnige ongekunsteldheid. De documentaire kwaliteit van het werk doet, met andere woorden, de eventuele gebreken van het boek vergeten. En die gebreken zijn er inderdaad, zo blijkt al snel. Aletti schrijft: 'Because the book's awkward reference-book design, Abbott's work isn't really seen to its best advantage in *Changing New York*. The cover was apparently the only area Abbott had some creative control over, and it shows'.⁷⁷ De tekorten zijn blijkbaar van die aard dat het boek niet de beste plaats is om het Changing New York-project naar waarde te schatten. Met andere woorden: het boek verschijnt hier eerder als een obstakel in de appreciatie van het werk van Abbott dan wel als een promotor ervan. Opnieuw wordt de vormgeving als schuldige opgevoerd (al is het hier niet meer die van een conventionele stadsgids, maar die van een naslagwerk) en opnieuw wordt verwezen naar de afwezigheid van Abbott's invloed op het productieproces als oorzaak van het falen. Uiteindelijk vat Aletti de verhouding tussen project en boek als volgt samen: 'But the work's scope, variety, intelligence, and graphic impact would

⁷⁵ Idem.

⁷⁶ Idem.

⁷⁷ Idem.

survive even the most punishingly pedestrian format'.⁷⁸ Het werk is dus duidelijk van een andere orde dan het boek dat eruit gepuurd werd. Opnieuw zien we hoe het boek toch eerder als een probleem ervaren wordt, dan wel als een apotheose van het project. En opnieuw valt op dat de belangrijkste reden om het boek af te wijzen, te maken heeft met de keuze van de uitgever voor een alledaags 'format' dat niet in staat zou zijn de complexiteit en de kwaliteiten van Abbott's beelden in het licht te stellen. Deze conclusie is uiteraard vreemd voor een boek dat claimt de 101 beste fotoboeken te verzamelen: uiteindelijk wordt niet het boek zelf, maar het werk waarnaar het doorverwijst als het belangrijkste argument ingeroepen om het alsnog te selecteren. De vraag blijft echter hoe deze analyse te rijmen valt met de selectiecriteria die door Roth in de inleiding tot zijn anthologie geformuleerd werden: op bijna alle punten scoort *Changing New York* ondermaats. In elk geval wordt duidelijk dat we ook hier (zelfs hier!) niet moeten rekenen op een grondige analyse van het fotoboek.

b) Martin Parr & Gerry Badger, *The Photobook, A History, Volume 1*

Abbott's *Changing New York* duikt een tweede keer op in een ander overzichtswerk over de geschiedenis van het fotoboek. In *The Photobook: A History, Volume I* van Martin Parr en Gerry Badger wordt het boek opgenomen in de selectie gewijd aan het documentaire fotoboek.⁷⁹ In tegenstelling tot het door Roth samengestelde boek gaat het hier minder om een verzameling van 'meesterwerken', dan wel om een poging de lezer te confronteren met de diversiteit aan fotoboeken die sinds de uitvinding van de fotografie het licht gezien hebben. Deze eerder historiografische benadering blijkt ook uit de selectiecriteria. Zoals Gerry Badger in zijn inleiding tot het volume duidelijk maakt, is het haast onmogelijk om een helder afgelijnde definitie te geven van het fotoboek. Wat niet wil zeggen dat hij dat niet probeert, maar telkens wanneer hij een tentatieve omschrijving geeft van wat een fotoboek zou kunnen zijn, keert hij al snel op zijn schreden terug. Zo is zijn eerst definitie een zelfs voor hem (al te) genereuze omschrijving. Badger schrijft:

⁷⁸ Idem.

⁷⁹ Martin Parr & Garry Badger, *The Photobook: A History, volume 1*, Phaidon, London, 2004.

‘A photobook is a book – with or without text – where the work’s primary message is carried by photographs. It is a book authored by a photographer or by someone editing and sequencing the work of a photographer, or even a number of photographers. It has a specific character, distinct from the photographic print, be it the simply functional ‘work’ print or the fine-art ‘exhibition’ print.’⁸⁰

De definitie heeft als voordeel dat ze ruim is, misschien te ruim zelfs. Ze sluit op het eerste gezicht niets uit: de enige (maar tegelijkertijd ook moeilijk te beargumenteren) beperking die hij invoert, is dat het fotoboek zijn argumentatie, zijn boodschap, voornamelijk zou overbrengen met behulp van beelden. (Een concreet probleem dat uit deze definitie zou kunnen voortvloeien, is de vraag of *Let us now praise famous men*, een samenwerking tussen fotograaf Walker Evans en schrijver James Agee, nog wel een fotoboek genoemd kan worden? Het boek opent weliswaar met een portfolio van Walker Evans, maar de boodschap die het wenst uit te dragen, wordt toch vooral beargumenteerd door de tekst van James Agee. Blijkbaar is het antwoord op die vraag voor Parr & Badger toch positief, want zij nemen het boek tenslotte op in hun publicatie.) Verder valt op dat hij het woord ‘authored’ gebruikt om de rol van de fotograaf of de eventuele samensteller van het fotoboek te omschrijven: beiden worden geacht zich te gedragen als een ‘auteur’. Hoe belangrijk dit woord wel is, blijkt ook uit de restrictie die Badger meteen na het formuleren van deze eerste poging tot definitie doorvoert. Hij schrijft:

‘This study focuses on a specific kind of photobook and a particular breed of photobook producer. The photographer/author has been considered here as auteur (in the cinematic sense – the autonomous director who creates the film according to his or her own artistic vision), and the photobook treated as an important form in its own right.’⁸¹

De cruciale notie van auteurschap zoals Badger die hier introduceert – en die hij ontleent aan de cinema – moet duidelijk maken dat, alhoewel de

⁸⁰ Ibidem, p. 6.

⁸¹ Ibidem, pp. 6-7.

productie van een fotoboek altijd een gezamenlijke onderneming is, die samenwerking toch steeds ondergeschikt is aan een centraal gezag. En dat centrale gezag is dan ofwel de fotograaf ofwel de samensteller van het boek, die als een autonome regisseur de productie leidt. Het fotoboek moet dan ook gelezen worden als een uitdrukking van diens artistieke visie. Het onderscheid dat Badger hier maakt tussen een fotograaf die een boek met eigen werk samenstelt of een samensteller die met andermans werk aan de slag gaat, mag echter niet verkeerd begrepen worden. Al snel verduidelijkt hij dat het hier om een wel erg specifieke externe samensteller gaat. Het gaat dan bijvoorbeeld om boeken samengesteld uit anonieme beelden of ‘gevonden materiaal’ (zoals die onder andere in de jaren zeventig en tachtig opdoken), al dan niet gebaseerd op de postmoderne strategie van de ‘appropriation’. Het auteurschap komt in deze boeken tot uitdrukking in de selectie en de organisatie van het beeldmateriaal, niet in de feitelijke productie ervan.⁸² Het is echter veelzeggend dat Badger precies deze twee voorbeelden kiest. Het gaat hier immers om beeldmateriaal dat anoniem is of geen duidelijk aanwijsbare auteur (meer) lijkt te hebben, zodat de samensteller gemakkelijk de rol van producent kan overnemen: losgesneden van de oorspronkelijke intenties kan dit beeldmateriaal door een loutere herschikking nieuwe betekenissen genereren. Het is precies door deze betekenisproductie dat Badger de samensteller van dergelijk fotoboek trouwens tot auteur kan uitroepen: hij brengt niet zomaar beelden samen, maar puurt door een uitgekiende selectie en organisatie nieuwe inzichten uit oud materiaal. De veel complexere (maar tegelijkertijd ook courantere) situatie – waarvan *Changing New York* trouwens een patent voorbeeld is – waar de uitgever of vormgever dwingend ingrijpt in de selectie en organisatie van het beeldmateriaal, komt hier echter niet aan bod. Badger isoleert twee extreme situaties – de fotograaf die als een auteur-regisseur soeverein heerst over het maakproces of de samensteller die resoluut in de plaats treedt van de oorspronkelijke fotograaf –, maar laat het tussenliggende gebied braak liggen.

De reden daarvoor heeft wellicht te maken met die andere, cruciale eigenschap van het fotoboek zoals dat door Badger gedefinieerd wordt. Een

⁸² Enkele voorbeelden: Michael Lesy, *Wisconsin Death Trip*, Pantheon, New York, 1973; *Pierre De Fenoyl, Chefs d'oeuvre des photographes anonymes du XIXe siècle*, Le Chêne, Paris, 1986; *Philippe Sollers, Photos licencieuses de la Belle Epoque*, Belfond, Paris, 1998. Voor recente voorbeelden, zie de boeken van Peter Piller of Joachim Schmid.

belangrijk selectie criterium voor het boek van Parr & Badger is dat het fotoboek 'a particular subject – a specific theme' moest ontwikkelen.⁸³ Het is dat unificerende en onmiddellijk herkenbare thema dat het fotoboek zijn visuele en narratieve identiteit geeft. Het overkoepelende thema moet ervoor zorgen dat het boek als een eenheid ervaren wordt, dat de opeenvolging van de beelden niet verbreekt tot een losse opsomming maar de ontwikkeling van een eigen argumentatie suggereert. Vandaar dat ze bijvoorbeeld geen overzichtswerken van een fotografische carrière opnemen in hun anthologie. Alhoewel ook dit weer meteen genuanceerd moet worden, zo geven ze zelf toe. Zo is bijvoorbeeld *American Photographs* (1938) van Walker Evans – dat toch immers ook begrepen kan worden als een overzichtswerk van een fotograaf die ongeveer in het midden van zijn carrière aanbeland is – toch opgenomen in dit overzichtswerk. De reden daarvoor is dat Evans' boek meer is dan een louter overzichtswerk. Badger verklaart zich nader: 'Evans's book was made with intent, and that intent was not simply to display the photographer's oeuvre in the formal sense of the monograph, but something more ambitious (...)'.⁸⁴ Een fotoboek kan dus blijkbaar pas opgenomen worden wanneer het met een bewuste intentie gemaakt werd, een intentie die daarenboven van een zekere ambitie moet getuigen. Wat we onder deze 'ambitie' precies moeten verstaan, moet blijken uit een citaat van Lincoln Kirstein (overigens gelicht uit diens nawoord bij Walker Evans' *American Photographs*). Badger schrijft:

'Our primary criterion for the photobook is that it should be an extended essay in photographs, and that it follows its theme with 'intention, logic, continuity, climax, sense and perfection', as Lincoln Kirstein put it. The photobook, in short, is the 'literary novel' amongst photographic books.'⁸⁵

Het fotoboek is dus een uitgebreid foto-essay, het moet zijn thema (dat wat het wenst aan te kaarten) bewust ontwikkelen, met een zekere logica, continuïteit, perfectie, enzovoorts. Wie daarbij het heft in handen neemt (fotograaf of externe samensteller) of wie de opdrachtgever ook moge zijn

⁸³ Martin Parr & Garry Badger, *The Photobook: A History, volume 1*. Phaidon, London, 2004.

⁸⁴ Ibidem, p. 8.

⁸⁵ Idem.

(fotograaf, uitgever, overheidsinstelling, bedrijf,...), is uiteindelijk niet zo belangrijk. Wel cruciaal is dat het fotoboek de intentie heeft '(to be) something more ambitious than the commonplace photographically illustrated book' (een benijdenswaardig statuut dat sommige fotoboeken vreemd genoeg zelfs zouden kunnen bereiken zonder 'any self-conscious attempt being made').⁸⁶ Wat telt, is dat het fotoboek een leesbaar (zelfs literair) verhaal brengt, dat het '(is) executed with consistency and visual intelligence'.⁸⁷ Er moet een denkende en handelende instantie achter het fotoboek vermoed kunnen worden. Het (inderdaad wat vreemde) gebruik van de term 'literary' moet opnieuw het belang van het auteurschap beklemtonen, maar zorgt tegelijkertijd voor een nieuw potentieel misverstand, als zou dit historisch overzicht toch vooral handelen over het 'kunstfotografieboek'. Een conclusie die door Badger ten stelligste tegengesproken wordt. Hij schrijft:

'The focus of this study is by no means on 'art-photography' books. Some of the best photobooks were done on commission for companies or governments by the finest photographers, typographers and designers.'⁸⁸

Wat in dit citaat opvalt, is niet zozeer de uitbreiding van het begrip 'fotoboek' met boeken die in opdracht gemaakt zijn, maar wel de manier waarop Badger hier onrechtstreeks een definitie geeft van wat 'kunst' voor hem betekent (en ons zo vertelt waar we de artistieke kwaliteit van het fotoboek precies zouden kunnen situeren). Door 'kunstfotografie' te plaatsen tegenover 'opdrachtfotografie' definieert hij kunst als een bij uitstek vrije praktijk, die niets gemeen heeft met de gebonden praktijk van de opdracht. De opdrachtstructuur is op zich geen belemmering voor de creatie van een geslaagd fotoboek, maar roept blijkbaar toch enkele problemen op. Op een of andere manier moet het fotoboek over een zekere 'artistieke kwaliteit' beschikken, die niet noodzakelijk gezocht moet worden bij de opdrachtgever of uitvoerder, maar wel in het geproduceerde object, het fotoboek zelf. Slechts wanneer dat fotoboek kan 'operate on a different level from that originally envisaged, the ability to move and provoke in a way unintended by

⁸⁶ Idem.

⁸⁷ Ibidem, p. 9.

⁸⁸ Idem.

its makers' en enkel wanneer het 'has the capacity to display a distinctive *photographic* or *book voice*', kan het werkelijk een geslaagd fotoboek genoemd worden.⁸⁹ Het fotoboek dat in opdracht gemaakt werd, moet de loutere grenzen van de opdracht overschrijden (het mag geen slaafse invuloefening zijn). Het geslaagde fotoboek heeft een distinctieve stem waardoor het niet alleen verschilt van andere foto boeken, maar waardoor het ook de beperkingen overstijgt van zijn opdrachtgever en uitvoerder: het spreekt met een gezaghebbende, eigen stem.

Opnieuw wordt duidelijk hoezeer Badger's denken over het fotoboek worstelt met de rol en functie van de fotograaf in het maakproces van het boek: een radicale autonomie bepleiten druist in tegen de realiteit van de praktijk, maar elke vorm van autonomie opgeven leidt dan weer tot een te vermijden inflatie van het begrip 'fotoboek'. In Badger's (moeizame) poging om het fotoboek te definiëren tekent er zich een duidelijk patroon af: elke stap die hij zet, wordt meteen aangevuld, genuanceerd, in vraag gesteld, tegengesproken. In zijn tekst probeert de auteur voortdurend twee posities met elkaar te verzoenen: een zo open mogelijke definitie hanteren die zo weinig mogelijk foto boeken uitsluit en tegelijkertijd toch een overtuigend criterium naar voren schuiven om duidelijk te maken dat de selectie niet lukraak gemaakt is, op basis van persoonlijke voor- of afkeuren. Die dubbelzinnigheid – enerzijds een beschrijvende, afwachtcende houding aannemen door het begrip 'fotoboek' niet op voorhand in te vullen, maar te laten bepalen door de concrete manifestaties die men aantreft, anderzijds toch eerst een definitie proberen formuleren op basis waarvan een gemotiveerde selectie kan gebeuren – kent een hoogtepunt op het einde van de tekst waar hij reflecteert over de rol en betekenis van het fotoboek voor de fotogeschiedenis. Hij stelt daar dat hun studie uiteindelijk niet zozeer de geschiedenis van het fotoboek wenst te vertellen, maar wel de historische ontwikkeling van het fotoboek aangrijpt om een 'nieuwe fotogeschiedenis' te schetsen (het verklaart meteen de min of meer chronologische ordening van het volume, dat begint in de negentiende eeuw en eindigt met de eigen tijd). Het fotoboek verwerft zo een statuut dat het in de klassieke fotogeschiedenis ontbeert. In zijn verklaring waarom men vanuit de academische wereld maar weinig aandacht heeft voor het fotoboek, haalt hij het volgende argument aan:

⁸⁹ Idem.

‘Although publishing is clearly a team effort, the instigators, the editors, and often the financiers of many photobooks are photographers themselves. In other words, photographers generally have a large degree of control over their book products, so that the photobook represents the photographers’ view of the medium. And that, to put it bluntly, has frequently been of less interest to those academics, curators and theorists with their own critical axes to grind.’⁹⁰

De zo welluidende stem van het fotoboek blijkt uiteindelijk toch die van de fotograaf te zijn. Alle nuances, alle uitbreidingen van het begrip ‘fotoboek’ ten spijt, willen Badger & Parr uiteindelijk enkel zijn (of haar) stem horen. Hun geschiedenis van het fotoboek is een exploratie van de eigenzinnige stem van de fotograaf zoals die tot uitdrukking komt in het fotoboek. Het fotoboek is met andere woorden niet meer dan het vehikel, het medium, waarmee deze laatste zijn visie (op het gekozen onderwerp, op het medium fotografie) tot uitdrukking brengt. Wat het fotoboek ook zegt, het leidt ons altijd terug naar de fotograaf, de unieke bron waaraan het ontspringt.

Wat betekent deze visie op het fotoboek nu voor de analyse van Berenice Abbott’s *Changing New York*? Het boek wordt behandeld in het hoofdstuk gewijd aan het documentaire fotoboek van de jaren dertig. In de inleidende tekst, een poging om het glibberige concept ‘documentaire fotografie’ wat nauwer te omschrijven en de intieme band met het fotoboek te schetsen, komt het boek van Abbott niet aan bod (van de 24 behandelde fotoboeken worden er 8 niet vernoemd in de inleiding).⁹¹ Dat is vreemd, gezien de auteurs toch enkele paragrafen wijden aan de belangrijke rol die de Works Progress Administration speelde in de promotie en ondersteuning van een eigen Amerikaanse documentaire traditie. Ze stellen daarbij echter vooral scherp op de Farm Security Administration en de hele publicatiemachinerie die in het zog daarvan ontstond, met eigen boekprojecten zoals dat van Dorothea Lange en Paul Taylor, *An American Exodus. A Record of Human Erosion* (1939), maar ook met het ruim ter beschikking stellen van binnen de FSA geproduceerde beelden. Meteen grijpen ze deze publicaties ook aan om

⁹⁰ Ibidem, pp. 10-11.

⁹¹ Ibidem, pp. 116-123.

een aantal algemene kenmerken van het Amerikaanse documentaire fotoboek vast te leggen. Een eerste aspect behelst de politieke en maatschappelijke context waarbinnen de meeste van deze publicaties ontstonden. Gefinancierd door de WPA functioneerden de meeste Amerikaanse documentaire fotoboeken als promotie van een bepaalde visie op de rol van de overheid in het organiseren en bijsturen van de maatschappelijke orde. De WPA was een vehikel van de door de democratische president F. D. Roosevelt gepropageerde New Deal, dat, zo stellen de auteurs het enigszins neutraal, een dubbel doel had: 'to inform and to educate, and to keep America's artists working'.⁹² Het Amerikaanse documentaire fotoboek was onderdeel van een grootscheepse, door de overheid gestuurde informatiecampaignedie het publiek beoogde op te voeden. Meteen verliezen deze publicaties en de eraan meewerkende fotografen hun politieke neutraliteit: de boeken waren geen nuchtere analyses, de fotografen geen afstandelijke waarnemers, maar ze probeerden allebei een proces van sociale bewustwording en verandering in gang te zetten. De fotografen waren eerder activisten dan wel journalisten, de publicaties eerder pamfletten dan zakelijke beschrijvingen. Het model voor deze werkwijze vonden ze bij twee Amerikaanse fotografen die hen voorgingen, Jacob A. Riis en Lewis Hine. Beide fotografen gebruikten een veelheid van instrumenten en strategieën (waaronder fotografische publicaties, pamfletten, posters, projecties,...) om sociale mistoestanden aan de kaak te stellen en te remediëren.⁹³ De publicaties die deze fotografen maakten (of waaraan ze meewerkten) hadden een grote invloed op de opbouw en doelstelling van het Amerikaanse documentaire fotoboek in de jaren dertig.

De spanning die in de Amerikaanse documentaire fotografie van de jaren dertig tot uitdrukking komt, zou in zekere zin eigen zijn aan de documentaire fotografie als dusdanig: deze fotografische praktijk verplicht de fotograaf immers om zich rekenschap te geven van de 'dichotomy between form and content, between intention and effect, objectivity and subjectivity, even

⁹² Ibidem, p. 121.

⁹³ Voor een grondige analyse van de werkwijze van Jacob A. Riis en de verschillende manieren waarop hij zijn beelden publiek maakte, zie Peter B. Hales, *Silver Cities. The Photography of American Urbanization, 1839-1915*, Temple University Press, Philadelphia, 1984, pp. 163-217. Voor een analyse van Hine's fotografische strategie, zie Alan Trachtenberg, *Reading American Photographs. Images as History Matthew Brady to Walker Evans*, Hill and Wang, New York, 1989, pp. 190-209.

between photographs and text' en deze dan productief te maken.⁹⁴ Vooral deze laatste tegenstelling – tussen tekst en beeld – zal een belangrijke rol spelen in de ontwikkeling en evolutie van het Amerikaanse documentaire boek – en hiermee zijn we bij het tweede belangrijke aspect van het Amerikaanse documentaire fotoboek beland. Voortdurend wordt er gezocht naar het juiste evenwicht tussen beide media. Het probleem is er niet alleen één van een juiste verdeling over het hele volume van het boek (in dit opzicht stellen ze bijvoorbeeld dat *Let us now praise famous men* een minder gelukt fotoboek is, want 'fatally flawed by an over-long self-aggrandizing text', terwijl *Men at Work* – een fotoboek van Lewis Hine – dan weer gebukt gaat onder een gebrek aan tekstuele omkadering),⁹⁵ maar het is vooral het probleem van de juiste toon. Zowel beeld als taal moeten de juiste toon treffen: 'Both the rhetoric of the text and the rhetoric of the photographs must be considered part of a delicate, almost impossible balance.'⁹⁶ Een te inlevende, dramatiserende toon moet vermeden worden - *You have seen their faces* (1937), een samenwerking tussen de schrijver Erskine Caldwell en de fotografe Margaret Bourke-White doet dat niet en wordt weggezet als 'mercilessly over-emphatic' – maar ook een te tamme toon, waarbij tekst en beeld niet meer doen dan elkaar illustreren, moet indien mogelijk voorkomen worden.⁹⁷ Het boek dat zich volgens de auteurs het best overeind houdt in deze onmogelijke evenwichtsoefening, is *An American Exodus. A Record of Human Erosion* (1939), een samenwerking tussen de auteur Paul Schuster Taylor en de fotografe Dorothea Lange. De 'sober, even-handed tone' maakt het fotoboek tot de antithese van Bourke-White's boek, de keuze van schrijver en fotografe 'neither to sensationalize, aestheticize nor patronize' maakt het tot een schoolvoorbeeld van documentaire terughoudendheid.⁹⁸ Hier ontmoeten beide auteurs een boek dat de 'objectiviteit' van de documentaire strategie doordenkt tot in de presentatie van het beeldmateriaal: vorm en inhoud, intentie en effect, objectiviteit en subjectiviteit, tekst en beeld staan

⁹⁴ Martin Parr & Garry Badger, *The Photobook: A History, volume 1*. Phaidon, London, 2004, p. 122.

⁹⁵ Ibidem, pp. 122-123.

⁹⁶ Ibidem, p. 122.

⁹⁷ Idem.

⁹⁸ Ibidem, p. 123.

hier in een juiste verhouding tot elkaar. Opnieuw zien we hoe Parr & Badger, ondanks hun claim niet meer dan een overzicht te bieden van wat er zoal aan fotoboeken geproduceerd werd gedurende de laatste anderhalve eeuw, uiteindelijk toch (harde) oordelen uitspreken. Hun geschiedenis is geen neutrale beschrijving, maar een poging om binnen specifieke fotoboekpraktijken exemplarische voorbeelden te identificeren die dan fungeren als een maatstaf om andere fotoboeken aan af te meten.

Ook al wordt Abbott's *Changing New York* – nochtans ook een productie van het FAP, een dochterinstelling van de WPA – hier niet vermeld, haar naam duikt wel op in het inleidend essay. Weliswaar niet als 'auteur' van een documentair fotoboek, wel als initiatiefnemer en samensteller van een ander, en in de fotogeschiedenis, zeer belangrijke publicatie, met name Atget's *Photographie de Paris* (1930). Deze veronachtzaming van Abbott als een fotografe met een eigen stem, ten voordele van haar dienende rol als ontdekker, promotor van een ander fotografisch oeuvre, doet zich opnieuw voor in de beschrijving van het fotoboek *Changing New York*. Zo begint de 'analyse' van het boek al meteen met een verwijzing naar de rol die Abbott speelde in de redding en promotie van het werk van Atget. Nog vooraleer Abbott als een zelfstandig opererende fotografe voorgesteld wordt, verschijnt ze als een ondergeschikte helper. Berenice Abbott is in eerste instantie iemand 'who rescued and promoted the work of Eugène Atget, and was also a friend of Walker Evans', pas dan wordt ze opgevoerd als 'one of the most important American advocates of modernist-documentary photography, both in her writings and in her own photography'.⁹⁹ Abbott wordt eerst bepaald door de relaties die ze onderhield met twee belangrijke fotografen (Atget en Evans), pas dan wordt ze vernoemd als zelfstandige fotografe. Maar haar autonomie als fotografe wordt meteen ook weer genuanceerd: uiteindelijk is ze niet meer dan een 'pleitbezorger' van een bepaalde fotografische stijl, een modernistisch-documentaire fotografie, en dat zowel in haar teksten als in haar beelden (maar haar teksten worden wel het eerst vernoemd). Abbott is hier niet een fotograaf die een eigen stem heeft, die een eigen accent geeft aan de documentaire fotografie, maar die zich (opnieuw) schikt in een dienstbare rol, die van 'advocaat', 'verdediger'.

⁹⁹ Ibidem, p. 141.

Vervolgens worden kort haar opvattingen over documentaire fotografie geschetst – ‘In her views, modernist photography meant documentary, and documentary was an art, albeit an art of reality. To her the poetic and historical aspects of the documentary mode were its most important, although she was not opposed to its reformist role.’¹⁰⁰ Haar specifieke invulling van documentaire fotografie – een ‘art of reality’ – bestaat, volgens Parr & Badger, hoogstens in een kleine herschikking van de belangrijkste kenmerken ervan: meer aandacht voor de poëtische en historische aspecten van de documentaire fotografie, minder voor haar maatschappelijke functie. Meteen wordt de politieke dimensie van haar werk geminimaliseerd: ze zou vooral poëtische interpretaties van historische feiten produceren. Op het einde van deze paragraaf wordt dan eindelijk het onderwerp van deze tekst genoemd: het fotoboek *Changing New York*. Een fotoboek dat hier wordt voorgesteld als een demonstratie van de zojuist geopperde overtuigingen en allianties. Want, inderdaad, al in de eerste zin die ze aan het concrete fotoboek wijden, plaatsen ze het in het verlengde van Atget’s fotografie: het is niet alleen geïnspireerd door Abbott’s interpretatie van Atget, ze ontleent blijkbaar ook het thema aan de Franse fotograaf. Net zoals Atget is ze geïnteresseerd in ‘the constant regeneration and renewal of the modern city, the old squeezed out by the new, the small trader squeezed out by big business’.¹⁰¹ En ook iconografisch zou haar werk in het verlengde van dat van Evans en Atget liggen: dezelfde ‘shopfronts and signs, (...) street traders and furniture, (...) contrast between ancient and modern’.¹⁰² Om de invloed die Abbott onderging van beide fotografen te duiden, gebruiken ze het woord ‘absorbed’: opnieuw wordt hier een (passieve) fotografe ten tonele gevoerd die enkel maar in zich opneemt wat anderen voor haar hebben uitgedacht en dat dan plichtbewust weer naar buiten brengt.

Na deze summiere ‘beschrijving’ van het fotoboek wordt het gewogen en het wordt uiteindelijk te licht bevonden. Twee aspecten kunnen Parr & Badger bekoren: de modernistisch aandoende cover (‘the splendid New Vision-style cover’) en de individuele kwaliteit van de foto’s (ze spreken over ‘the individual excellence of Abbott’s images’), maar het fotoboek als geheel

¹⁰⁰ Idem.

¹⁰¹ Idem.

¹⁰² Idem.

overtuigt blijkbaar veel minder.¹⁰³ Het faalt in het weergeven van de stedelijke dynamiek en dat is gedeeltelijk te wijten aan het design van het boek en de organisatie van de beelden (een kritiek die we al in andere besprekingen van het fotoboek terugvonden). Maar ook de beelden van Abbott zelf vertonen, ondanks hun 'individual excellence', een grondig gebrek: ze zijn (letterlijk en figuurlijk) te oppervlakkig. In de woorden van de auteurs luidt het als volgt: '(...) Abbott's documentary photography (...) tends to remain firmly on the surface of things (...)'. Een euvel waaraan haar grote voorbeelden (Atget en Evans) heel wat minder mank zouden gaan: '(...) while her great mentors, Atget and Evans, though nominally utilizing surface facts, in reality continuously chipped away at the surface and revealed the melancholy truths beneath'.¹⁰⁴ Volgens de auteurs zijn Atget en Evans dus slechts schijnbaar oppervlakkig, in werkelijkheid schouwen ze dieper, leggen ze een diepere waarheid (die daarenboven melancholisch van aard is) bloot. Abbott stelt zich tevreden met de oppervlakte, haar leermeesters gaan verder. Zij wordt hier niet alleen opgevoerd als een epigoon van het werk van Atget en Evans, ze is daarenboven ook nog een slechte leerlinge die zich de werkelijke lessen van haar grote voorbeelden niet heeft eigen kunnen maken: ze mist 'the dogged nonconformity of Atget and the caustic irony of Evans'.¹⁰⁵ Ze mist met andere woorden een eigen stijl, een eigen stem. Wat rest, is 'a comprehensive and a personal view of New York in the 1930s'. '*Changing New York*', zo luidt de slotsom van deze korte bespreking, 'not only fulfils Abbot's criterion for the historical importance of the documentary mode, but also demonstrates its power as a medium of personal expression'.¹⁰⁶ In het licht van het voorgaande klinken zinsneden als 'personal view' en 'personal expression' wel heel erg bizar: door in het voorgaande haar persoonlijk stem negatief te definiëren - ze wordt enkel omschreven door te benoemen wat er aan ontbreekt -, blijft het raden naar wat er nu juist zo persoonlijk, zo eigen is aan haar werk. Waarin onderscheidt Abbott zich van andere documentaire fotografen en hoe komt dat tot uitdrukking in het fotoboek, waarin schuilt nu precies die uitmuntende kwaliteit van haar individuele opnames? Het zijn

¹⁰³ Idem.

¹⁰⁴ Idem.

¹⁰⁵ Idem.

¹⁰⁶ Idem.

vragen die opgeworpen worden door de kwalificaties die de auteurs aan het fotoboek en aan Abbott's fotografische werkwijze toeschrijven, maar die hier niet afdoende beantwoord worden.

c) Conclusie

Alhoewel *Changing New York* wel degelijk werd opgenomen in deze twee overzichtswerken over het fotoboek, betekent dat dus nog niet dat het ook grondig onderzocht werd. Meer zelfs, uit de hierboven geanalyseerde teksten blijkt dat het boek telkens weer op een aantal bezwaren stuit, bedenkingen die zo fundamenteel zijn dat men zich als lezer soms afvraagt waarom het dan toch geselecteerd werd. Blijkbaar kan men er niet buiten, maar slaagt men er tegelijkertijd niet in de precieze kwaliteiten ervan te vatten. Dat (overwegend negatieve) oordeel heeft er dan ook voor gezorgd dat het gepubliceerde boek tot op heden nauwelijks ernstig onderzocht werd. Meer zelfs, in haar recente analyse van het Changing New York-project schuift de kunsthistorica Terri Weissman het gepubliceerde boek helemaal aan de kant en focust ze zich haast volledig op de maquette die Abbott samen met McCausland maakte, omdat, zo stelt zij in elk geval, in dit onafgewerkte product de intenties van de fotografe zuiverder tot uitdrukking zouden komen dan in het uiteindelijk gerealiseerde fotoboek.¹⁰⁷ De vraag blijft dus hoe we dit boek nu kunnen begrijpen. De belangrijkste vraag daarbij is echter niet of het boek al dan niet afgewezen moet worden als een adequate representatie van wat er in de stadsfotografie van Abbott op het spel staat, maar wel hoe het boek concreet werkt en hoe het op zijn manier getuigenis aflegt van de complexiteit van het Changing New York-project. Dus, even het oordeel opschorten, ten voordele van een heldere beschrijving, een afstandelijke analyse. Pas dan zal het wellicht mogelijk zijn om de vreemde positie van dit boek - een fremdkörper in de geschiedenis van het fotoboek - beter te kunnen inschatten. Maar voor deze analyse aangevat kan worden, is het wellicht aangewezen om even dieper in te gaan op de ontwikkeling van het Changing New York-project, waaruit dit boek uiteindelijk toch ontstaan is.

¹⁰⁷ Zij schrijft: '(...) the changes Dutton insisted on so radically altered the nature of *Changing New York* that it bears only a modest resemblance to the originally intended book.' (Terri Weissman, *The Realisms of Berenice Abbott. Documentary Photography and Political Action*, University of California Press, Berkeley, 2011, p. 123)

III. Het project: Changing New York

Het in 1939 gepubliceerde fotoboek *Changing New York* is het eindproduct van een project met dezelfde titel dat officieel begon in 1935 toen Abbott erin slaagde de nodige financiële en materiële steun te verwerven via het Federal Art Project. Maar de kiem van het project moet al veel eerder gesitueerd worden, zo ergens rond 1930-1931, ongeveer twee jaar na haar terugkeer uit Europa. Het is aangewezen om even terug te kijken op deze voorgeschiedenis, al was het maar omdat het de mogelijkheid biedt dieper in te gaan op een aantal kritische momenten in de ontwikkeling van Abbott's Changing New York-project.

1. Introductie

Wanneer Abbott in januari 1929 voor de eerste keer terug voet aan wal zette in New York, na een verblijf van acht jaar in Parijs en Berlijn, was ze inmiddels uitgegroeid tot een gevierde en commercieel succesvolle Europese fotografe. Al snel na het openen van haar eigen portretstudio in 1926 slaagde ze erin een trouw (en invloedrijk) cliënteel te verwerven. Naast haar portretwerk kreeg ze ook enkele opdrachten van tijdschriften, vooral van avant-gardepublicaties maar ook (eenmalig) van de Franse *Vogue*. In datzelfde jaar, ten slotte, had ze ook haar eerste solotentoonstelling (in een kleine Parijse galerij) en in 1928 nam ze deel aan het Premier Salon Indépendant de la Photographie, een tentoonstelling opgericht in protest tegen het gevestigde Salon de la Photographie. Met zijn indrukwekkende deelnemerslijst (naast Berenice Abbott ook fotografen als Germaine Krull, André Kertész, Paul Outerbridge, George Hoyningen-Huene, Eugène Atget, en de onvermijdelijke Man Ray) verdedigde deze expo een moderne, stedelijke fotografie en introduceerde ze een nieuwe stijl van fotografie die sterk contrasteerde met het toen nog steeds toonaangevende picturalisme dat op het concurrerende salon getoond werd. Kortom, in enkele jaren tijd was Abbott erin geslaagd om van een louter uitvoerende fototechnicus uit te groeien tot een autonome, productieve en succesvolle fotografe.

Een beloftevolle carrière in Parijs, op dat moment toch nog steeds de bakermat van de avant-gardekunst en -fotografie, achterlaten voor een ongewisse toekomst in Amerika was allerm minst vanzelfsprekend. En toch was het precies dat wat Berenice Abbott in 1929 deed. Na een laatste, korte verblijf in Parijs (onder andere om het door haar aangekochte archief van Atget in te pakken en naar haar nieuwe thuisstad te verzenden) keerde ze in april van dat jaar voorgoed terug naar New York. Ze zou er voor de volgende dertig jaar blijven wonen en werken. Haar beslissing te blijven werd, zoals Peter Barr in zijn studie over Abbott opmerkt, sterk beïnvloed door haar lectuur van het boek van de Franse auteur André Siegfried. Het boek, met als titel *Les Etats-Unis d'aujourd'hui*, beschreef vanuit een Europees perspectief wat er aan de andere kant van de plas aan het gebeuren was. Het was een typisch voorbeeld van de dubbelzinnige Europese houding – een mengeling van angst en afgunst – ten aanzien van die nieuwe Amerikaanse cultuur in wording. Bij Abbott wakkerde het boek echter vooral de nieuwsgierigheid aan naar het land dat ze bijna een decennium geleden verlaten had. In een 1975 afgenomen interview zegt ze daarover het volgende:

‘His book was everything to me... I became very much aware – which determined later my coming over here and staying over here. (...) People said, ‘You’re crazy to go back, just insane.’ But I felt an extremely strong pull. The American scene, it just fascinated me. I was like a stranger. I could have been from Mars almost. When you are very fresh, impressionable, sensitive, and you are away for years, and then you come back and you see this whole strange land and it’s your own and it fascinates you. It did me.’¹⁰⁸

Ook economisch gezien betekende de sprong van Parijs naar New York niet noodzakelijk een financiële zelfmoord: New York had ondertussen een rijk cultureel leven, ook op het gebied van fotografie. De stad was gezegend met een bloeiende tijdschriftenmarkt en dankzij het pionierswerk van Alfred Stieglitz namen bepaalde kringen het medium ernstig. New York bood dus voldoende kansen aan de ambitieuze en trefzekere fotografe die Abbott ondertussen geworden was. Hoezeer zij vertrouwen had in de toekomst,

¹⁰⁸ Een stuk uit het interview met James McQuaid and David Tait, juli 1975, geciteerd in Peter Barr, *Becoming documentary. Berenice Abbott's photographs, 1925-1939*, Unpublished dissertation, Boston University, 1997, pp. 86-87.

bleek al meteen toen ze na haar aankomst in april 1929 begon met de stad uitgebreid te fotograferen, in de hoop sommige van deze beelden te kunnen verkopen aan Europese magazines (wat ook gedeeltelijk zou lukken). In 1930, na de verwoestende beurskrach van oktober 1929, opende ze een portretstudio in het luxueuze Hotel des Artistes in de buurt van Central Park. Ze slaagde erin haar portretten te plaatsen in invloedrijke bladen zoals *Vanity Fair*, *The Saturday Evening Post* en *Fortune*. Voor dat laatste blad zou ze trouwens vier jaar lang portretten van zakenlui blijven maken. En ten slotte werd werk van haar dat jaar getoond in een tentoonstelling in de Harvard Society for Contemporary Art, ingericht door Lincoln Kirstein, een belangrijke figuur van de artistieke avant-garde. Haar fotografische carrière kende ook in het ‘nieuwe’ vaderland een vliegende start, zo leek het wel.

Toch bleek niet alles rozengeur en maneschijn. Haar carrière als zelfstandige portretfotografe kende bijvoorbeeld een moeizame start. Ze vroeg onredelijk hoge prijzen en weigerde ook reclame te maken voor haar studiopraktijk (ze rekende op het effect van mond-aan-mondreclame, die haar in Parijs groot gemaakt had, maar in New York niet aansloeg). Private opdrachten bleven dan ook uit en haar studiopraktijk stierf een stille dood.¹⁰⁹ Daarnaast was er echter ook een ander, en wellicht belangrijker element dat haar wegdeef van de portretfotografie. In het gesprek dat ze in 1981 met Avis Bernam van *Art News* had, gaf ze aan dat ze zich niet kon vinden in de manier van werken die haar door de Amerikaanse magazines opgedrongen werd. Ze moest (te) snel werken, kreeg geen tijd om een relatie op te bouwen met haar model, het ambachtelijke, tijdrovende proces dat zo wezenlijk was voor het maken van haar Parijse portretten kon in New York niet herhaald worden.¹¹⁰ De productiedwang die het Amerikaanse systeem van haar eiste, de jachtige, oppervlakkige manier van werken, frustreerde haar en het resultaat – oppervlakkige registraties van inwisselbare zakenlui – stootte haar af. Met andere woorden, de portretstudio was niet langer de plaats waar zij haar fotografische ambitie ten volle kon realiseren. Het wegvallen van het portret als een mogelijk onderwerp helpt mee de radicale en op het eerste gezicht ‘plotse’ omslag van de menselijke figuur naar architectuur te begrijpen.

¹⁰⁹ Hank o’Neal, *Berenice Abbott. Sixty Years of Photography*, Thames and Hudson, London, 1982, p. 14.

¹¹⁰ Avis Berman, ‘The Unflinching Eye of Berenice Abbott’, in: *Art News*, januari 1981, pp. 86-93.

Wanneer zij het zelf heeft over deze omslag van portret- naar stadsfotografie, legt Abbott echter ook de nadruk op de ‘fantastic passion’ die ze voor de stad voelde zodra ze er voet aan wal gezet had.¹¹¹ Haar keuze voor New York was bijgevolg niet uitsluitend negatief. New York was een onderwerp dat zich blijkbaar met een zekere noodzaak aan de fotografe opdrong (het was een passie). Deze passionele verhouding met haar onderwerp kan in elk geval de verbetering verklaren waarmee ze haar project bleef verdedigen en hoe ze, ondanks de financiële onzekerheid, er toch koppig bleef aan voortwerken.¹¹² De overgang van portret- naar stadsfotografie is echter om nog een andere reden minder bruusk dan men zou kunnen verwachten. Zo is het opvallend dat Abbott’s belangrijkste reden om te stoppen met haar portretwerk verbonden is met tijd, met de ervaring van (een te grote) tijdsdruk, met de verplichting (te) snel te moeten werken, met het ontbreken van een werkelijk contact met het model (dus, met het ontbreken van enig inzicht in het karakter van het lichaam dat voor haar lens opdoemde). Voor het maken van een portret was er te weinig tijd, maar bij het vastleggen van architectuur speelt dat ‘tijdsprobleem’ uiteraard veel minder (een gebouw heeft nu eenmaal niet de gewoonte de fotograaf onder tijdsdruk te zetten: het loopt niet boos weg na een kwartier).

Met deze suggestie dat de overstap van portret- naar architectuurfotografie iets te maken heeft met ‘tijd’ en ‘snelheid’ en de subjectieve ervaring daarvan, raken we meteen de kern van het Changing New York-project. Ook daarin staat tijd centraal, ook daarin gaat het over de verhouding tussen snelheid en traagheid, over het duizelingwekkende ritme waarmee de ‘oude’ stad vervelt tot haar nieuwe, moderne gestalte en over de capaciteit van het fotografische medium om dit proces zichtbaar te maken. Het toont meteen aan dat de vraag naar de verhouding tussen haar portret- en architectuurfotografie wellicht beter en anders gesteld moet worden: niet scherpstellen op de verschillen (die zijn eerder evident), maar eerder op de overeenkomsten. Er zijn inderdaad een aantal opvallende gelijkenissen tussen haar portretwerk en de latere Changing New York-beelden. Om te beginnen stilistische: net zoals New York eerder droog en zakelijk benaderd wordt, met een klemtoon op de

¹¹¹ Bonnie Yochelson (ed.), *Berenice Abbott. Changing New York. The Complete WPA Project*, Museum of the City of New York, New York, 1997, p. 19.

¹¹² Hank o’Neal, *Berenice Abbott. Sixty Years of Photography*, Thames and Hudson, London, 1982, pp. 14-15.

leesbaarheid van het beeld (en dus ook van de erin afgebeelde stad), zo wordt ook het lichaam van de geportretteerde zonder enige franje vastgelegd. (ILL. CNY 1-2) Geen opzichtige retouches, hoogstens een zachte print om al te harde contrasten te verzachten, zeker geen donkere kamer toevoegingen, zoals bijvoorbeeld bij haar leermeester Man Ray die voluit de trukendoos opentrekt (bestudeerde poses, extreme kadreringen, solarisatie, dubbele belichting,...). De portretten van Abbott getuigen van een frisse, ongedwongen directheid.

Een andere, cruciale overeenkomst vinden we in de werkwijze: elk fotografisch portret is het resultaat van een dialoog tussen model en fotografe. Het model weet dat het gefotografeerd wordt, stelt zich daarop in maar heeft ook de neiging om zich af te schermen voor het priemende oog van de camera. Het is dan aan de fotograaf om te beslissen of hij een vertrouwenwekkende omgeving creëert waarin het initiële wantrouwen opzijgezet kan worden en er een werkelijke ontmoeting (tussen fotograaf en model, tussen camera en lichaam) kan plaatsvinden. Sommige fotografen (zoals Richard Avedon of Mike Disfarmer bijvoorbeeld) kiezen ervoor om de brutaliteit van deze confrontatie aan te scherpen, andere daarentegen zullen er alles aan doen om die ontmoeting van haar scherpe kanten te ontdoen. Abbott behoort duidelijk tot dit tweede kamp. Haar fotografische methode bestaat erin een intense dialoog tussen model en fotograaf op gang te brengen. Deze tweespraak, het wederzijds aftasten van elkaars intenties en verwachtingen, vergt uiteraard tijd. Tijd die gebruikt wordt om het lichaam van het model te leren kennen, om het tot spreken te brengen. Abbott gebruikt de tijd hier om een resultaat te bereiken dat, alhoewel het de kunstmatigheid van de situatie niet verhuult, toch een zekere natuurlijkheid ambieert (het lichaam mag zich niet opsluiten in de pose, maar moet erin kunnen ademen). Ze balanceert voortdurend op de grenslijn tussen de noodzakelijke kunstmatigheid van de pose en het naturel van het spontaan agerende lichaam (opnieuw een contrast met de werkwijze van Man Ray die vaak de artificialiteit van de pose juist aanmoedigt en door allerhande ingrepen in de donkere kamer ook visueel versterkt).

Vertraging is dus belangrijk voor Abbott's werkwijze, maar die vertraging wordt niet omwille van de vertraging zelf nagestreefd, ze dient een doel. Tijd nemen, aandachtig kijken, bestuderen, observeren wordt verbonden met het verwerven van inzicht, van kennis: hoe beweegt dit lichaam, hoe 'spreekt' het, hoe kan de fotografe het inzetten in de visuele uitdrukking van haar ervaring

met en/of appreciatie van het model? Het is dit verband tussen de vertraging van de fotografische opname en de toename van inzicht en kennis dat we ook zien terugkeren in de manier waarop ze New York uiteindelijk zal fotograferen. Hanteert ze eerst een snelle, lichte en wendbare kleinbeeldcamera, al snel (in 1930) ruilt ze die in voor een omslachtigere, zwaardere en trager opererende grootbeeldcamera (ze koopt een 8x10-inch Century Universal technische camera).¹¹³ Eenzelfde idee van vertraging en verdieping zien we ook terugkeren in de verdere uitbouw van haar Changing New York-project: ook daar kiest ze voor een planmatige aanpak waarbij het secuur selecteren van mogelijke onderwerpen, gebaseerd op inzicht in de werking van een stad, een centrale preoccupatie wordt. Wat eerder intuïtief gebeurde in de besloten ruimte van de portretstudio, wordt nu expliciet gemaakt in de beredeneerde, stapsgewijze ontwikkeling van een stadsfotografieproject.

De frappante overeenkomsten in haar portret- en stadsfotografie suggereerden mij dat het Changing New York-project niet zozeer als een radicale breuk met het verleden gezien moet worden, maar juist als een kritische doorwerking ervan. In die zin zou Changing New York dan ook eerder begrepen moeten worden als een project dat zich kritisch probeert te verhouden tot de Europese fotografische traditie, dan als een project dat daar fundamenteel mee breekt. Dat Changing New York de Europese fotografie kritisch zou doordenken, betekent dat het project er zich op een aantal domeinen van onderscheidt – het wordt nu eenmaal ondernemen op een ander continent, in een andere culturele context –, maar ook dat het op andere gebieden dan weer aansluiting zoekt en vindt bij een Europese sensibeleiteit. Voor een grondige analyse van het Changing New York-project lijkt het mij dan ook noodzakelijk om deze hypothese grondig te gaan onderzoeken. Mijn studie van het Changing New York-project vangt dan ook aan met een vergelijkende analyse van Abbott's eerste opnames van New York (gemaakt in 1929 en 1930) en haar later werk voor het eigenlijke Changing New York-project. Er zal daarbij aandachtig gekeken worden naar Abbott's worsteling met de Europese avant-garde: lijkt ze eerst te opteren voor de fotografische stijl zoals die tot uitdrukking komt in de snapshotesthetica van de prille reportagefotografie bijvoorbeeld of in het speelse modernisme van

¹¹³ Ibidem, p. 15.

een Laszlo Moholy-Nagy bijvoorbeeld, later kiest ze voor een ander, ingetogener, descriptief, maar eveneens Europees model zoals dat belichaamd wordt door het fotografische werk van de Franse documentaire fotograaf Eugène Atget.

Deze vergelijkende analyse zal vervolgens, in een tweede fase, uitmonden in een onderzoek naar de precieze relatie tussen Abbott's werk en dat van Atget. Wat betekent het om Atget te zien als een rolmodel voor Abbott's werk? Betekent dat inderdaad, zoals Parr & Badger lijken te suggereren, dat het New York-project van Abbott enkel gezien kan worden als een afgeleide, als een (fletse) kopie zelfs, van Atget's werk in Parijs of heeft het toch een zekere autonomie? En zo ja, waarin bestaat die dan precies? De invloed van het werk van Atget op Abbott wordt door iedereen erkend, maar hoe we deze invloed nu precies moeten begrijpen is vaak veel minder duidelijk. Gaat het, zoals Peter Barr en anderen suggereren, enkel om het overnemen van een idee en/of een fotografische werkwijze of stijl ('to do for New York what Atget did for Paris', zoals Abbott het overigens zelf omschrijft in haar notitieboekjes uit de jaren dertig),¹¹⁴ of zijn er nog andere, op het eerste gezicht minder zichtbare aspecten van Atget's werkwijze die kritisch herdacht worden in Abbott's stadsproject? Een vergelijkende analyse van beider methode zal hier hopelijk wat meer duidelijkheid kunnen brengen.

Een derde aspect dat nader onderzoek verdient, heeft betrekking op de titel van het project: 'Changing New York'. Door specifiek te kiezen voor 'Changing' (en niet voor 'Changed' bijvoorbeeld) maakt ze duidelijk dat haar project eerder lijkt te mikken op het zichtbaar maken van processen in plaats van zich tevreden te stellen met een zoveelste captatie van de stad op een specifiek ogenblik in haar ontwikkeling. De titel stelt het probleem van de tijd (en van de ervaring van tijd) centraal. Tijd wordt hier als een dynamisch proces gelezen, als een proces dat met verandering, met transformatie te maken heeft, niet als een beweging die gestopt is, die afgelopen, voltooid zou zijn, maar die juist nog in volle ontwikkeling zou zijn. Dat ze deze specifieke tijdservaring daarenboven nog met behulp van een fotocamera wenst te exploreren – een medium dat toch eerder gezien wordt als een medium dat de tijd juist stilligt –, geeft aan hoe ambitieus dit project wel is. Het gaat om

¹¹⁴ Peter Barr, *Becoming documentary. Berenice Abbott's photographs, 1925-1939*, Unpublished dissertation, Boston University, 1997, p. 145, voetnoot 61.

meer dan het louter capteren van een veranderende werkelijkheid: Changing New York biedt niet alleen een analyse van de politieke, economische, architecturale processen die de transformatie van de stad sturen, maar is ook een grondige reflectie over het fotografisch medium zelf, over wat het vermag zichtbaar te maken, over hoe het tijd toont en denkt, enzovoorts.

Een vierde aspect dat ik ten slotte wens te onderzoeken, betreft de institutionele inbedding van het Changing New York-project. Vanaf 1935 was Changing New York immers geen louter persoonlijk project meer van Abbott, maar was het een onderdeel van het Federal Art Project (dat op zijn beurt deel uitmaakte van de Works Progress Administration). Deze institutionalisering van Changing New York introduceerde een prikkelende dubbelzinnigheid in het project dat nu op een of andere manier de strikte voorschriften van een archiverende logica moest proberen te verzoenen met de creatieve vrijheid eigen aan een autonoom, artistiek project. Het exploreren van deze dubbelzinnigheid – hoe die tegelijkertijd de keuzes van de fotografe, zowel inhoudelijk als formeel, stuurt en in eenzelfde beweging ook de lectuur van de contemporaine en toekomstige lezer dirigeert – is dan ook cruciaal om tot een beter inzicht te komen van wat er in het Changing New York-project precies op het spel staat. In dit kader zal er ook speciale aandacht besteed worden aan de teksten die door onderzoekers aangesteld door het Federal Art Project geschreven werden. Deze ‘eerste interpretaties’ zijn niet alleen belangrijk wegens de informatie die ze bevatten – ze verduidelijken wat we zien, welke gebouwen, welke activiteiten, welke gebruiken de beelden tonen –, maar ze leren ons ook iets over de manier waarop men toen keek naar deze beelden en vertellen ons zo onrechtstreeks iets over de wijze waarop Abbott’s foto’s geacht werden te functioneren.

Alhoewel de zonet geschetste vragen hier als afzonderlijke probleemgebieden geïntroduceerd worden, is het belangrijk om toch even op te merken dat ze op een intieme manier met elkaar verknoopt zijn. Het is dankzij Abbott’s aandachtige lectuur van Atget dat de vraag met betrekking tot de fotografische verhouding tot tijd zo centraal staat in haar project, en het is dankzij deze preoccupatie met tijd dat Abbott er uiteindelijk ook in slaagt haar project in te bedden in een instelling die zich specifiek bezighield met het bewaren en archiveren van het stedelijk verleden.

2. Eerste stadsbeelden (1929-1930)

Meteen na haar aankomst in New York in januari 1929 begint Berenice Abbott haar visuele exploratie van de stad. Tussen haar drukke bezigheden door als portret- en studiofotografe houdt ze één dag in de week vrij om de stad fotografisch te gaan verkennen.¹¹⁵ Toch zou het verkeerd zijn om deze eerste stadsbeelden te lezen als een puur persoonlijk project: zoals Peter Barr duidelijk maakt, hoopte ze wel degelijk een aantal van deze beelden te kunnen verkopen aan geïnteresseerde (Europese en Amerikaanse) uitgevers.¹¹⁶ Zo maakte ze al in 1929, tijdens haar zes weken durende verblijf, verschillende opnames van de stad waarvan ze er een aantal – tijdens haar korte verblijf in Parijs – ook wist te verkopen aan een paar Europese uitgevers. Eén van die uitgevers was overigens P.G. Van Hecke, de Belgische uitgever van het geïllustreerde tijdschrift *Variétés* in Brussel. Hij gebruikte tot tweemaal toe beelden van Abbott voor een foto-essay: het ene handelde specifiek over de moderne architectuur in New York (waarvoor hij zes beelden gebruikte van Abbott), het andere over de melancholie van de moderne grootstad. In dit laatste essay figureert slechts één foto van Abbott.¹¹⁷ (ILL. CNY 3) Het beeld, gemaakt vanaf een verhoogd platform van de metro, toont twee eenzame figuren op een voor de rest akelig leeg plein. Het is een beeld van stedelijke anonimiteit, en vandaar een perfecte illustratie van het thema van het essay.

a) *Variétés*

Tussen 1929 en 1930 stelde Abbott zelf een album samen met daarin meer dan 250 stadsbeelden.¹¹⁸ Dat album geeft niet alleen een belangrijke indicatie

¹¹⁵ Hank o'Neal, *Berenice Abbott. Sixty Years of Photography*, Thames and Hudson, London, 1982, p. 14.

¹¹⁶ Peter Barr, *Becoming documentary. Berenice Abbott's photographs, 1925-1939*, Unpublished dissertation, Boston University, 1997, p. 84.

¹¹⁷ Het fotografisch essay over New York verscheen in het augustus nummer van 1929 (*Variétés*, 15 aout 1929). Het andere beeld werd opgenomen in een foto-essay getiteld 'Mélancolie des villes' dat verscheen in het december nummer van 1929 (*Variétés*, 15 december 1929).

¹¹⁸ Dat album is nu een onderdeel van de fotocollectie van het Metropolitan Museum of Art in New York.

van wat ze op dat moment interessant genoeg vond om te fotograferen, maar leert ons ook iets over de formele strategieën die ze daarbij volgde. Ze fotografeerde veel wolkenkrabbers (de hoge kantoorgebouwen in en rond Wall Street), de stedelijke drukte (passanten op straat maar ook de frenetieke bouwactiviteit die zowat overal in de stad woedde), het exotische Chinatown, een Memorial Day-parade, de imposante skyline, de industriële activiteit in en rond de haven,... (ILL. CNY 4-5-6-7-8) De beelden zijn gemaakt met een kleinbeeldcamera, wat de mobiliteit van haar blik verklaart: we zien veel kikvorsperspectieven, soms afgewisseld met een vogelperspectief en een vreemde, brutale kadrering. Desoriënterende perspectieven, gecombineerd met sterke, grafische accenten en een voorkeur voor strakke, bijna abstracte, geometrische composities, wijzen erop dat Abbott hier kiest voor een resoluut moderne 'stijl', voor de avant-gardistische beeldtaal van het Europees modernisme. (ILL. CNY 9) Het zijn, kortom, beelden van een dynamische grootstad, volop in transformatie, met naar de hemel neigende constructies die elke verbeelding tartten, met een uitermate levendig straatbeeld, met een (nog steeds) florerende industrie. Maar het zijn ook onderwerpen die, althans potentieel, interessant zouden kunnen zijn voor haar Europese broodheren (en dus ten gelde gemaakt konden worden). Zoals Peter Barr al aangeeft in zijn analyse van dit album, gedraagt de fotografe zich hier vooral als een moderne reportagefotograaf. Zowel in haar inhoudelijke keuzes als in haar formele behandeling van het grootstedelijk motief opereert ze nauwgezet binnen de door deze praktijk uitgezette richtlijnen. Haar beelden zijn verrassend, formeel opwindend, exotisch, getuigen van visueel lef, brengen een voor Europese ogen (relatief) onbekende wereld in beeld.¹¹⁹

De zes New York-beelden van Abbott die deel uitmaken van het foto-essay in *Variétés* ondersteunen deze analyse nog. (ILL. CNY 10-11) Allemaal beklemtonen ze één uniek aspect van de stad: haar opwindende verticaliteit. Op één uitzondering na zijn het allemaal beelden met een kikvorsperspectief. We kijken, samen met de fotografe, bewonderend mee naar boven. Het kikvorsperspectief en het verticale kader halen de gebouwen uit hun stedelijke context: we worden meestal met één constructie geconfronteerd, we zien bijna nooit hoe die zich verhoudt tot haar naaste burens (slechts in één beeld wordt zo'n vergelijking gesuggereerd, maar zelfs daar werkt ze niet

¹¹⁹ Peter Barr, *Becoming documentary. Berenice Abbott's photographs, 1925-1939*, Unpublished dissertation, Boston University, 1997, pp. 61-65.

echt verhelderend). Elk gebouw, zo lijkt het wel, is een monoliet die op zichzelf staat. In het enige beeld waarvoor een frontaal standpunt ingenomen werd, kijken we vanaf het water naar een indrukwekkend complex van gebouwen. Maar ook hier kiest Abbott voor een geïsoleerde structuur: het is geen beeld dat de gehele skyline toont, maar een fragment er uitlicht. Het effect is vergelijkbaar met wat er in de andere beelden gebeurt: het complex van gebouwen functioneert hier als een onvergelijkbaar unicum, als een op zichzelf staande mastodont. Precies omdat de gebouwen in de beelden niet met andere gebouwen vergeleken kunnen worden – en hun werkelijke hoogte dus moeilijk in te schatten valt –, is de keuze van het standpunt zo belangrijk. Het is het enige formele middel waar de fotografe nog over beschikt om de kijker iets van de grootschalige monumentaliteit van wat zich daar voor haar bevindt in beeld te kunnen brengen.

Met uitzondering van het vijfde beeld zien we hier telkens foto's met een kikvorsperspectief. Kikvors- en vogelperspectief zijn geen uitvinding van het modernisme: het vogelperspectief bijvoorbeeld vinden we al terug in de negentiende-eeuwse stadsfotografie, in de vele panoramische overzichten van Parijs in de primitieve fotografie, stevast gemaakt vanuit een hoog, zwevend standpunt.¹²⁰ Maar in tegenstelling tot de desoriënterende beelden van de jaren twintig en dertig, tonen deze panoramische overzichtsbeelden een ordelijke en gestructureerde wereld: het panoramisch beeld is hier een formeel middel om de stad te domineren, te bemeesteren.¹²¹ Vandaar die paradoxale kijkervaring: alhoewel we het ankerpunt van de camera niet zien (en dus in een ijle ruimte lijken te zweven) gaat het beeld niet tegen onze kijkgewoonten in. Integendeel zelfs, de afgebeelde wereld is meer dan ooit stabiel, herkenbaar, leesbaar. De wijze waarop moderne fotografen als Laszlo Moholy-Nagy en Aleksandr Rodchenko het kikvorsperspectief inzetten, breekt echter met deze overzichtelijke, stabiliserende en controlerende blik. Deze moderne fotografen verheffen zich niet langer in de hoogte om een betere greep te krijgen op de stad (om ze beeldend te omarmen in een weids,

¹²⁰ Zie bijvoorbeeld het beeld van Friedrich Von Martens, 'La Seine, la Rive Gauche et l'île de la Cité', c. 1845-1850, of het beeld van Jean-Baptiste Louis Gros, 'La Seine et Le Louvre', 1847, beide opgenomen in Françoise Reynaud (ed.), *Paris et le Daguerriotypie*, Paris Musées, Paris, 1989, p. 88 en p. 95.

¹²¹ Zie Alain Buisine, *Eugène Atget ou la mélancolie en photographie*, Editions Jacqueline Chambon, Paris, 1994, pp. 87-88.

allesomvattend kader), maar om ze in stukjes te hakken of om ze tot een puur grafisch spel van lijnen, vlakken en vormen te reduceren (zie Moholy-Nagy bijvoorbeeld). Ook de kijkervaring die deze beelden tweeebrenge, is heel anders: bij hen geen helder, rationeel overzicht meer, maar een wilde, mobiele razernij waarbij de kijker de indruk krijgt als een lappenpop doorheen het beeld gezwierd te worden. Het opwekken van deze kinetische energie lijkt vaak belangrijker dan wat het beeld precies toont. Men wil niet langer de stad tonen (en dus uitleggen), maar wel de subjectieve ervaring van versnelling (en versplintering) die het leven in de moderne grootstad kenmerkt in een zichtbare vorm gieten.¹²²

Deze kijkervaring brengt ons op het spoor van wat er in deze moderne toepassing van het kikvors- of vogelperspectief op het spel staat: ze articuleert een wezenlijk andere verhouding tot het kijkende lichaam. Het lichaam van de kijker moet zich net even vrij en ongebonden voelen in de ruimte van het beeld als het lichaam van de moderne fotograaf ten opzichte van de wereld. Beide extreme perspectieven beklemtonen dat de fotografische blik mobiel is, beweeglijk, vloeibaar, niet langer gebonden aan de stabiliserende invloed van het statief. Het zijn de uitverkoren standpunten van een lichaam dat zich op om het even welk punt in de ruimte kan bevinden en vandaar de werkelijkheid visueel kan exploreren. Beide perspectieven houden een bevrijding in, in eerste instantie de fysieke bevrijding van de loden last van de grootbeeldcamera, maar daarnaast ook de morele bevrijding van het vanzelfsprekende, verwachte, evenwichtige, 'normale' standpunt.¹²³ Met behulp van deze 'verrassende' perspectieven wordt (letterlijk en figuurlijk) een nieuwe blik op de werkelijkheid gerealiseerd. In de moderne toepassing van het vogel- en kikvorsperspectief krijgt de fotocamera een andere taak toebedeeld: het is niet langer een instrument om de werkelijkheid te verzamelen (zoals in de negentiende eeuw), maar om de werkelijkheid heruit te vinden. In plaats van de werkelijkheid te herhalen, toont ze nu dat diezelfde realiteit vanuit een ander perspectief er helemaal anders kan uitzien. De vervormende perspectieven maken duidelijk dat de realiteit niet tautologisch met zichzelf samenvalt: de wereld is niet zoals ze is, ze is geen

¹²² Zie Olivier Lugon, 'Vue aérienne, vue en plongée, Nouvelle Vision', in: Angela Lampe (dir.), *Vues d'en haut*, Editions du Centre Pompidou-Metz, Metz, pp. 208-228.

¹²³ Zie Werner Graff, *Es kommt der neue Fotograff!*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 1978, pp. 10-11.

fataliteit die men maar moet aanvaarden, maar juist uitermate veranderlijk, het hangt er maar van af hoe je ernaar kijkt. Met zijn volatiele, beweeglijke lichaam bewijst de moderne fotograaf de (historische) relativiteit van de wereld. Kiezen in de jaren twintig of dertig voor een van deze perspectieven houdt dus meteen ook een belangrijke ideologische keuze in: men kiest voor verandering, niet voor stilstand, voor de roes van de snelheid, niet voor de stille, afstandelijke bewondering.

Kikvors- en vogelperspectief zijn echter ook formele strategieën om de blik van de kijker dwingend in één richting te dirigeren. Het kijkende lichaam wordt via de scherpe diagonaal van de naar boven of naar beneden gerichte camera in één richting (omhoog of omlaag) gestuwd. Beide perspectieven mogen het dan wel activeren (men heeft de indruk dat men doorheen het beeld gejaagd wordt), maar het wordt wel weer meteen in een keurslijf gestoken (het kan maar één richting meer uit: omhoog in het kikvorsperspectief, omlaag in het vogelperspectief). Het kijkende lichaam zit stevig vastgesnoerd, dendert doorheen het beeld als op een roetsjbaan. Met andere woorden: de kijker wordt vervoerd in plaats van zelf een traject te mogen uitstippelen. De bevrijding waarover het kijkende lichaam zich mocht verheugen (onder andere veroorzaakt door de roes van de trek- of valbeweging die het ondergaat), is dus maar relatief. Het nieuwe perspectief, dat de mens uit zijn ingesloten kijkgewoonten moest tillen en hem zijn verbeeldingsvolle vrijheid moest terugschenken, vervangt de oude (kijk)gewoonte gewoon door een andere en even dwingende conventie. De hier gevolgde formele strategie biedt met andere woorden geen echt alternatief, slaagt er niet echt in het kijkende lichaam uit zijn passiviteit te halen.¹²⁴ Het modernisme rijdt zich vast in een paradox: hoe meer de moderne fotograaf het lichaam in beweging wil krijgen, hoe meer het zich zal moeten onderwerpen aan het door hem opgelegde traject (en dus zal inboeten aan bewegingsvrijheid). De hier gevierde vrijheid is toch vooral die van de fotograaf en veel minder die van de (ingesnoerde) kijker.

¹²⁴ Deze spanning tussen het activeren van het kijkende lichaam en de verstarring die het in beweging gebrachte lichaam vervolgens te beurt valt, is een probleem waar de moderne fotografie voortdurend mee worstelt en dat zelfs repercussies heeft tot in de tentoonstellingspraktijk zelf. Zie Olivier Lugon, 'L'exposition moderne de la photographie', in: Gaëlle Morel (dir.), *Les espaces de l'image. The Spaces of the Image, Le mois de la photo à Montréal*, Montréal, 2009, pp. 201-211.

Opvallend in de beelden van Abbott is dat ze de heftigheid van dit modernistische geweld afzwakt. Het eerste beeld in de reeks bijvoorbeeld kiest ervoor om niet één dwingend traject op te leggen, maar om twee bewegingen op elkaar te laten botsen. Er is de diagonale lijn van de verlichte wolkenkrabber die de kijker opzuigt in een beweging van rechts naar links, maar deze beweging wordt gecompenseerd door een tweede beweging in de omgekeerde richting (de donkere massa onderaan in het beeld die een licht stijgende lijn van links naar rechts introduceert). De twee lijnen vertrekken vanuit hetzelfde punt: ergens links onderaan het beeld. Het is alsof de twee gebouwen (het ene helder verlicht, het andere teruggebracht tot een amorfe, zwarte massa) op de wip zitten. Het samenspel van deze twee bewegingen zorgt ervoor dat de afgebeelde ruimte niet uit elkaar valt, niet ten prooi valt aan één overheersende kijkrichting: er heerst een precair evenwicht. De dynamiek die geïntroduceerd wordt door het omhoog kijkende perspectief mondt aldus uit in een subtiële evenwichtsoefening waarbij het ene gebouw als een tegengewicht fungeert voor het andere. Het tweede beeld, op de rechterpagina, creëert eenzelfde effect, maar volgt een andere strategie. Ook hier weer valt eerst die diagonale lijn op, al is ze veel minder scherp aangezet dan in het eerste beeld. Nog steeds is de camera naar boven gericht, maar Abbott kiest ervoor om niet het hele gebouw te fotograferen: zowel de basis als de top blijven onzichtbaar. We zien enkel maar een fragment, hoe ver het gebouw doorloopt nadat het de ruimte van het beeld verlaten heeft, blijft onduidelijk. Abbott zit ook heel dicht op de huid van het gebouw: we zien de kroonlijsten, ramen, de architecturale details die de gevel sieren. Het oppervlak waar ons oog op botst, is niet glad: we glijden niet over de gevel, maar blijven vasthaken achter de uitstulpingen. Het gebouw wordt traag beklommen, niet in één snelle ruk opgelopen. Abbott maakt het terug zwaar door de materialiteit ervan te beklemtonen. Weer wordt de inherente dynamiek van de diagonale lijn vermindert door een formele ingreep van de fotografe. Door op deze manier terug een zeker gewicht toe te kennen aan de gebouwen, beklemtoont ze hun massieve aanwezigheid in het straatbeeld. Meteen maakt ze duidelijk dat de opwindende verticaliteit die ze hier vastlegt, niet het resultaat is van een gekantelde camera (dus geen puur visueel effect is veroorzaakt door het innemen van een specifiek standpunt), maar gegrond is in de concrete aanwezigheid van deze wolkenkrabbers. Ze probeert hier met andere woorden twee op het eerste gezicht tegenstrijdige fotografische strategieën met elkaar te verzoenen: een negentiende-eeuwse sensibiliteit voor het monumentale met de iconoclastische beeldtaal van het modernisme.

Haar beelden proberen de complexe en wat tegenstrijdige notie van een moderne monumentaliteit zichtbaar te maken.

De twee daaropvolgende beelden in het foto-essay herhalen in wezen dezelfde strategieën. In de donker afgedrukte foto op de linkerpagina zijn op de achtergrond twee gebouwen zichtbaar, één (relatief) oude constructie, van een eerder bescheiden hoogte, rechts geflankeerd door een modernere, hogere en grotere nieuwkomer. Maar wat wellicht het meest opvalt, is de lantaarnpaal op de voorgrond die door het lage standpunt dat de fotografe inneemt reusachtig groot lijkt – hoger zelfs dan de gebouwen op de achtergrond. (Het aan de lantaarnpaal bevestigde straatnaambord informeert de kijker dat hij zich in Wall Street, New York bevindt. Het is het enige beeld waar we zo'n duidelijke indicatie krijgen van waar we ons precies bevinden.) Het brutaal tegenover elkaar uitspelen van voor- en achtergrond – zonder een bemiddelend tussenplan dat beide ruimtes vloeiend met elkaar zou verbinden – zorgt ervoor dat we schoksgewijs door het beeld bewegen. Voor- en achtergrond, lantaarnpaal en gebouwen, lopen niet naadloos in elkaar over, maar botsen op elkaar. Ook de hoogteverschillen tussen de gebouwen op de achtergrond zijn groot, een snelle afwisseling van hoog en laag. Overal waar je kijkt, zie je breuklijnen opduiken. Binnen de context van dit foto-essay lijkt deze foto dan ook te suggereren dat de verticale klim van de stad niet geleidelijk gebeurt, maar met onregelmatige sprongen. Het beeld op de rechterpagina is een doorslagje van het beeld op de vorige rechterpagina: dezelfde licht aangezette diagonaal, dezelfde fragmentatie, dezelfde fysieke nabijheid, dezelfde ervaring van een massieve zwaarte, alleen een ander gebouw. Het vult de dramatische en spectaculaire lectuur van de verticale stad (het beeld op de linkerpagina) aan met een eerder lyrische gevoeligheid voor de kracht en de schoonheid die in deze ruk naar boven ook schuilgaat. Het samenspel van deze twee foto's op deze dubbele pagina – georganiseerd door de beeldredacteur van *Variétés*, niet door Abbott zelf – leert ons wellicht meer over de Europese blik op New York dan over de feitelijke architecturale ontwikkeling van de stad. Uiteindelijk tonen deze zes beelden New York zoals te voorzien en te verwachten was: ze voegen niets nieuws toe aan het al bestaande beeld van de stad. Door zo monomaan één enkel aspect van de stad te beklemtonen – haar duizelingwekkende verticaliteit – vertelt het essay uiteindelijk een monotoon verhaal: elke dubbele pagina herhaalt in wezen dezelfde boodschap. Het essay slaagt er alvast niet in de caleidoscopische diversiteit van de zich ontwikkelende grootstad te laten zien. Dat lag echter

niet aan Abbott: uit haar zelf samengesteld plakboek blijkt dat haar fotografische productie een veel rijker beeld schetst van het moderne New York, dan wat het door *Variétés* samengestelde essay toont.

Ook later, in het kader van het Changing New York-project, zal Abbott soms gebruik maken van een kikvors- of vogelperspectief. En ook dan zal ze deze formele strategieën met mate inzetten. Ze kiest dan niet voor de snerpande diagonalen van het Nieuwe Kijken, maar voor het wat plechtstatige sérieux van de Nieuwe Zakelijkheid. Een voorbeeld van deze werkwijze bieden haar opnames van de Manhattan Bridge en de George Washington Bridge. (ILL. CNY 12-13) In beide gevallen fotografeert ze de brug vanuit een laag kikvorsperspectief. Het beeld trekt de kijker mee omhoog, maar de snelle beweging opwaarts wordt onderdrukt door de aandacht voor de materialiteit van de vastgelegde brug. In het beeld van de Manhattan Bridge zien we de uitstekende bouten die het geheel samenhouden, dus geen glad gepolijst oppervlak waarlangs onze blik glijdt. Het toont de brug ook als een gelede constructie: het expliciteert de bouwwijze. Het vraagt dan ook om meer dan een louter esthetische appreciatie: het viert niet alleen de schoonheid van deze utilitaire constructie, maar legt ook uit hoe de brug in elkaar zit (het vraagt ook om een intellectuele reactie, het wakker het verlangen naar inzicht bij de kijker aan). In de opname van de George Washington Bridge wordt de beweging naar boven gestremd door de rijweg ook mee op te nemen in het beeld. Het punt waar brug en rijweg elkaar raken, is ook het punt waar twee bewegingen elkaar treffen: de verticale beweging van de brugpijler versus de horizontale beweging van het verkeer op de brug. Op deze manier wordt het raakpunt van brug en weg een knooppunt van kinetische energieën, een scharnierpunt dat de beweging opwaarts omzet in een beweging voorwaarts. Door de introductie van dat scharnierpunt worden twee bewegingen op elkaar betrokken: het kikvorsperspectief sluit de kijker niet op in één dwingende richting, maar brengt hem tot bij een punt waar de ene beweging overgaat in een andere.

Ook vogelperspectieven ontbreken niet in het latere werk. In een beeld van het Wall Street District kijkt de fotografe neer op de stadswijk onder haar. (ILL. CNY 14) Abbott kiest hier voor een staand formaat, geen weids getrokken liggend formaat. De camera blikt naar beneden, maar is tevens licht gekanteld. De gebouwen zijn zo geschikt dat er zich een duidelijke diagonale lijn van linksonder naar rechtsboven aftekent (de lijn volgt de route

van de weg onderaan). Deze dwingende diagonaal wordt echter doorbroken door een er schuin op staande beweging (van beneden naar boven), het resultaat van een licht naar rechts overhellende wolkenkrabber die uit het centrum van het beeld oprijst. Deze wolkenkrabber is zelfs zo hoog dat hij niet helemaal binnen het kader past, wat de visuele impact van de kijkrichting die hij installeert nog versterkt. De ene beweging botst op de andere: hier geen overvloeien van de ene beweging in de andere, maar een ruwe frictie tussen twee lijnen die schuin op elkaar staan. Opnieuw wordt duidelijk hoe Abbott de altijd dreigende monotonie van het Nieuwe Kijken doorbreekt door twee kijkrichtingen in een gespannen verhouding tot elkaar te plaatsen. Om te begrijpen wat er hier precies gebeurt, is het wellicht zinvol dit beeld even te vergelijken met een foto die Abbott een decennium vroeger op dezelfde plaats genomen heeft. (ILL. CNY 15) Ook hier weer een staand formaat en een gekantelde camera, maar de organisatie van de beeldruimte verloopt heel anders. In het oudere beeld worden de verschillende constructies ook met behulp van een lijn met elkaar verbonden, maar die loopt hier simpelweg van voren naar achteren. Ze loopt niet diagonaal doorheen het beeld (waardoor de lijn verlengd zou worden en de blik die de lijn volgt een groter deel van het beeldoppervlak moet doorlopen), ze is korter en dus minder spannend. Het eindresultaat is een wat saai beeld dat de ruimte adequaat beschrijft, maar ook niet meer dan dat. In het latere beeld slaagt Abbott er wel in iets van de verticale dynamiek die de stad op die plek kenmerkt zichtbaar te maken, zonder dat het beeld daarom aan leesbaarheid inboet.

b) Visuele aantekeningen?

De vraag blijft echter hoe we deze eerste beelden nu precies moeten beschouwen? Kunnen we de in *Variétés* gepubliceerde foto's – en bij uitbreiding de foto's die Abbott tussen 1929 en 1930 maakte van New York en in haar *scrapbook* verzamelde – lezen als een voorbereiding op het latere Changing New York-project? Abbott zelf – in een lang interview dat in 1975 van haar afgenomen werd – suggereert in elk geval van niet: volgens haar moeten we er niet meer in zien dan wat losse aantekeningen.¹²⁵ En inderdaad,

¹²⁵ Bonnie Yochelson (ed.), *Berenice Abbott. Changing New York. The Complete WPA Project*, Museum of the City of New York, New York, 1997, p. 13.

zowel op technisch, formeel als inhoudelijk vlak verschillen deze beelden wezenlijk van wat ze enkele jaren later zou maken: op technisch vlak, want gemaakt met een kleinbeeldcamera (in tegenstelling tot de grootbeeldcamera die ze voor Changing New York zou hanteren), op inhoudelijk vlak, want gericht op de markt van commerciële uitgevers en publicaties (terwijl het Changing New York-project institutioneel ingebed was in een museum en dus een heel andere finaliteit had), op formeel vlak, want duidelijk getekend door een modernistische sensibiliteit (scherpe diagonalen, desoriënterende perspectieven, grove contrasten, allemaal formele keuzes die de subjectiviteit van de fotograaf moesten beklemtonen en als dusdanig haaks staan op de eerder terughoudende en registrerende neutraliteit van haar latere werk). Wie het *scrapbook* doorbladert, kan zich niet van de indruk ontdoen dat hier een Europese fotografe aan het werk is, die met Europese ogen kijkt naar een Amerikaanse stad. We zien hier een zwalpend lichaam, dat nu eens omhoog blik, langs de gevels van torenhoge kantoorgebouwen scheert, dan weer naar beneden kijkt en inzoomt op treffende details (een riooldeksel bijvoorbeeld), een blik ook die zich volop in de chaos stort, die zich vaak ongemakkelijk dicht tegen het onderwerp aanschurkt. Het is de mobiele, wendbare blik van een wandelend, agerend lichaam dat soepel en snel inspeelt op de chaotische indrukken waarmee het gebombardeerd wordt. Vandaar soms die nonchalance, die achteloosheid van de stedeling die de dingen slechts even een blik gunt alvorens er weer vandoor te snellen, vandaar ook de indruk dat alle beelden samen niet meer zijn dan een opsomming van vluchtige impressies (visuele notities). Het onderwerp is te nieuw, te overweldigend, zo lijkt het wel, om er onmiddellijk greep op te krijgen.

Naast voor kikvors- en vogelperspectieven, die ze voortdurend afwisselt, kiest Abbott vaak voor een snijdend kader dat de stad brutaal in stukken hakt (tot op het punt van een totale onherkenbaarheid) of reduceert tot een grafisch spel van lijnen en vlakken. Toevallige passanten worden in volle actie en op een onbewaakt moment vastgelegd: nergens verstilling, contemplatie, altijd weer die razende snelheid van het jachtige stadsleven. Overal waar actie is, duikt de fotografe op: in de haven waar goederen gelost en geladen worden, op verschillende bouwterreinen waar nieuwe en steeds hogere gebouwen oprijzen, in de dichtbevolkte straten van de volkse migrantenbuurten, op volkse attracties in Coney Island,... De fotografe laaft zich aan de energie die de grootstad in haar lichaam ontsteekt. Het is een impulsieve, intuïtieve fotografie, stevig verankerd in het hier en nu, in het onherhaalbare moment,

een fotografie ook die niet analyseert wat (en hoe) ze ziet, maar enkel haar verbazing toont over wat ze ziet. Er gebeurt vaak heel veel in deze beelden en toch is de informatieve waarde ervan relatief laag. Haar beelden zijn vaak moeilijk leesbaar, ze ontberen een duidelijk centrum (zeker in de straatgezichten) of ze missen de nodige afstand (ze zit vaak gewoon te dicht op haar onderwerp). Ze desintegreren terwijl je ernaar aan het kijken bent. Wat ze zo echter verliezen aan informatieve waarde, winnen ze aan visuele dynamiek: het zijn, in de beste modernistische traditie, experimentele, visueel verbluffende, spectaculaire beelden.

Het bizarre resultaat van dit alles: we zien New York niet. Of liever: het unieke karakter van de stad verdwijnt in de algemeenheid van de formele principes die Abbott zo onverbiddelijk toepast. De vorm is zo nadrukkelijk, zo dwingend, dat de specificiteit van de vastgelegde stad erin oplost. Neem bijvoorbeeld die pagina uit het plakboek waar ze een aantal foto's uit Lower Manhattan samenbrengt. (ILL. CNY 16) Haar werkwijze is telkens dezelfde: ze neemt een verhoogd standpunt in, kijkt ofwel naar beneden of recht voor zich uit, over de daken heen. In vier beelden duikt reclame op, maar nooit als het feitelijke, centrale onderwerp ervan. In één beeld is nog net een stukje van de Brooklyn Bridge te zien, helemaal rechts bovenaan in het beeld. Reclame en brug helpen de kijker zich te situeren: het zijn louter indicaties die naar de stad verwijzen waarin we ons bevinden, meer niet. In de beelden waarin de camera naar beneden gericht is, ontbreken zelfs deze minimale aanduidingen. Door de afwezigheid van een kenmerkend gebouw of ander markeringspunt is het onmogelijk de gefotografeerde plaatsen te identificeren: wat hier vastgelegd wordt, kan zich evengoed elders, in een Europese stad, afspelen. De fotografe lijkt zich hier vooral te gedragen als een spion die ongemerkt het dagelijkse leven gadeslaat: mensen wandelen, de was hangt te drogen, handelaars komen en gaan, enzovoorts. De straatgezichten krijgen een universeel karakter: dit zijn geen foto's over New York, maar over het abstracte (en wellicht iets minder makkelijk voorstelbare) begrip 'moderne stedelijkheid'. Deze eerder globale lectuur van een particuliere ruimte wordt nog versterkt door de manier waarop Abbott licht en donker, wit en zwart aanscherpt. Het beeld wordt zo nog abstracter gemaakt: het grafische spel tussen donkere en lichtere vlakken haalt vaak de overhand op de activiteit die in de ruimte plaatsvindt. Dit alles – de kleinbeeldcamera, het specifieke perspectief, het verheigde contrast, enzovoorts – maakt duidelijk dat Abbott tracht tegemoet te komen aan het verwachtingspatroon van de

markt waarvoor ze de beelden maakte. Dit zijn vooral verkoopbare beelden: hier is (nog) geen particuliere blik aan het werk, die eigenzinnige keuzes durft te maken, maar een fotografe die simpelweg het verwachte programma uitvoert.

Toch zijn er, her en der verspreid in het plakboek, ook opnames aan te treffen die zowel qua onderwerpskeuze als qua formele strategie doorverwijzen naar haar later, rijper werk. Neem bijvoorbeeld de drie beelden die ze maakte van een indrukwekkende skyline van wolkenkrabbers in Midtown Manhattan (de drie beelden zijn verspreid over twee pagina's in het *scrapbook*). (ILL. CNY 17-18) De drie beelden zijn gemaakt in de buurt van de haven, een plaats die ze later ook uitvoerig fotografeerde in het kader van haar Changing New York-project. De beelden, telkens gemaakt met een kleine tussenpauze (zoals blijkt uit de aanwezigheid van de man met de kar in elk van de drie foto's), onderscheiden zich door de afstand die de fotografe telkens tot het stadsgezicht inneemt. In het eerste beeld zitten we relatief dicht op het onderwerp, in de volgende twee beelden neemt ze telkens meer afstand. Het gevolg is dat het beeld complexer wordt, rijker ook. De hoogte van de wolkenkrabber links wordt telkens duidelijker, de houten opslagplaats rechts komt erbij: met elk volgend beeld krijgt de kijker een gevarieerdere lectuur van de stedelijke ruimte aangeboden. De drie beelden zijn telkens opgebouwd rond een spel van opposities: het verschil tussen ver en dichtbij, tussen laag en hoog, tussen natuur en stad, tussen modern en oud, tussen snel en traag (de auto rechts, de kar links), tussen steen (wolkenkrabbers) en hout (loods), tussen stilstand en beweging, tussen licht en donker. Afstand en overzicht, oud en modern die tegenover elkaar worden uitgespeeld, de zoektocht naar een 'juist' standpunt, een (min of meer) gestabiliseerde camera, een open plein dat de blik geen obstakel in de weg legt, een imposante achtergrond waar verschillende momenten in de architecturale ontwikkeling van de stad samenkomen: het zijn allemaal kenmerken die later terugkeren in haar Changing New York-project. Tegelijkertijd strak georganiseerd laten de drie beelden echter ook ruimte voor het toeval: in het laatste beeld bijvoorbeeld duikt er op de voorgrond plots een rennende jongeman op. De man heeft een wit hemd aan zodat hij helder oplicht tegen de duistere achtergrond. Zijn aanwezigheid is geen accident, maar gewild door de fotografe: het doorbreekt de starheid van de skyline en introduceert een dynamisch accent in het beeld. In wezen blijven deze beelden dan ook trouw aan de snapshotesthetica: ze

bieden geen statische analyse van een ruimte, maar proberen een beeld te schetsen van de opwindende stedelijke dynamiek.

Wat Abbott hier nog enigszins onbeholpen probeert in het vizier te krijgen – de temporele dynamiek van een grootstad in volle transformatie – groeit later uit tot het centrale thema van haar New York-project. In die zin is er, ondanks de diepe en fundamentele verschillen tussen beide reeksen beelden, wel degelijk sprake van een continuïteit tussen dit *scrapbook* en het latere werk. Vroeg en later werk delen echter geen fotografische stijl, maar wel een sensibiteit. Het *scrapbook* kan dan gezien worden als een ruimte waarin volop geëxperimenteerd wordt, als een verzameling van beelden waarin zich de moeizame geboorte van een specifieke sensibiteit voor de stad voltrekt. Deze sensibiteit is echter nog wat onscherp, onduidelijk, de formele middelen die zo kenmerkend zijn voor het latere werk zijn er nog niet. Twee elementen ontbreken. Ten eerste een planmatige aanpak die ervoor zorgt dat de reeks beelden meer wordt dan een louter samenraapsel van individuele opnames. Ten tweede nieuwe formele strategieën die de complexiteit van het onderwerp in een sprekend beeld kunnen vertalen.

De ontwikkeling die Abbott tussen 1929 en 1939 doormaakte, zou ook omschreven kunnen worden als een proces van ontvoogding van het Europese model. Ten tijde van het *scrapbook* werkt ze als een Europese fotografe, wat niet alleen blijkt uit haar toepassing van de aldaar in zwang zijnde formele schema's, maar ook uit de keuze van haar onderwerpen. Zo legt Abbott, volgens Peter Barr, vooral de karakteristieke plaatsen van New York vast, plaatsen waar oud en nieuw in een spannende verhouding tot elkaar komen te staan of waar het nieuwe Amerikaanse culturele model zijn meest dwingende architecturale vorm krijgt (de wolkenkrabber). In deze selectie, zo stelt hij verder, volgt Abbott in wezen de analyse van de Franse auteur André Siegfried die in 1927 een boek publiceerde met als titel *Les Etats-Unis d'aujourd'hui* (in hetzelfde jaar verscheen ook een Engelse vertaling onder de titel *America Comes of Age: A French Analysis*). In dat boek identificeert de Franse socioloog drie revolutionaire krachten die aan het werk waren in de Amerikaanse cultuur en die het land zouden opstuwen naar een toonaangevende internationale positie: één, de realisatie van grootschalige en technisch complexe projecten (gigantische wolkenkrabbers, fabrieken en hangbruggen), twee, de ontwikkeling van een gecentraliseerde industriële massaproductie (zoals bijvoorbeeld tot uiting kwam in de

autoassemblagebedrijven van Henry Ford), drie, een agressieve investeringspolitiek op een globale, wereldwijde schaal zodat arbeiders overal ter wereld de goedkope Amerikaanse massaproducten konden aankopen. Het samenspel van die drie technologische en economische krachten zou, zo stelt de auteur, de Europese cultuur al snel overvleugelen en veroordelen tot een tweederangspositie.¹²⁶ Abbott, die het boek van Siegfried gelezen had, was sterk onder de indruk van deze analyse, wat zich volgens Barr ook zou manifesteren in de keuzes die ze als fotografe maakte. Alle thema's die ze in haar plakboek aankaart - het financiële centrum van Wall Street met zijn wolkenkrabbers, de migrantenbuurten in de Lower East Side en Chinatown, waar een groot reserveleger van goedkope arbeidskrachten aanwezig was om die grootschalige projecten te kunnen uitvoeren, het uitgebreide netwerk van openbaar vervoer dat een snelle doorstroming van arbeidskrachten mogelijk maakte,... - kunnen volgens hem gelezen worden als illustraties van Siegfried's these.

Barr suggereert hier met andere woorden dat Abbott New York 'leest' volgens de inzichten van Siegfried's boek en uiteindelijk dus een Europese interpretatie geeft van de Amerikaanse stad. Opnieuw wordt zo beklemtoond dat Abbott in deze prille beelden vooral met Europese ogen naar de stad kijkt: zowel de keuze van haar onderwerpen als de formele behandeling waaraan de fotografe ze onderwerpt zijn geïnspireerd op Europese voorbeelden, op Europese schrijvers en fotografen. De ontwikkeling van Abbott's stadsfotografie moet dan ook, volgens Barr, gelezen worden als een langzame ontvoogding ten opzichte van deze Europese voorbeelden: de inzichten van André Siegfried zullen tijdens dit proces vervangen worden door die ontleend aan teksten van architectuurcritici Lewis Mumford en Henry Russel Hitchcock, de Europese fotografische modellen zullen ingeruild worden voor een plaatselijke, Amerikaanse traditie (de landschapsfoto's van Timothy H. O'Sullivan en de 'oorlogsbeelden' gemaakt onder supervisie van Matthew Brady).¹²⁷

¹²⁶ Zie Peter Barr, *Becoming documentary. Berenice Abbott's photographs, 1925-1939*, Unpublished dissertation, Boston University, 1997, pp. 87-88.

¹²⁷ Ibidem, pp. 153-178.

3. Eugène Atget: een ‘nieuw’ rolmodel

Toch is er een probleem met deze lectuur, en dat probleem heeft een naam: Eugène Atget. De naam van de Franse fotograaf duikt vaak op als men de ontwikkeling van Abbott's project probeert te schetsen, maar hoe we de invloed van Atget op Abbott's stadsfotografie nu precies moeten begrijpen blijft daarbij vaak onduidelijk. Dat precies zijn naam genoemd wordt, mag uiteraard niet verbazen: tenslotte was het Abbott die Atget ontdekt heeft en die zich onverdroten, gedurende meer dan veertig jaar, van de aankoop van het archief in 1928 tot de uiteindelijke verkoop ervan aan het Museum of Modern Art in 1968, zou inzetten voor de promotie ervan. Ze publiceerde regelmatig over zijn werk (de eerste tekst dateert al van 1929), was verantwoordelijk voor de uitgave van twee boeken over Atget (een eerste boek in 1930, een tweede in 1964), stuurde zijn werk naar tentoonstellersmakers (naar eigen zeggen smokkelde ze Atget binnen in het Premier Salon Indépendant de la Photographie, maar ook in de Film und Fototentoonstelling in Stuttgart en zelfs de Fotografie der Gegenwart-tentoonstelling in Essen),¹²⁸ stelde aan wie het ook maar vroeg prints ter beschikking (ongeacht of men de beelden als illustratie dan wel als autonoom beeld wenste te gebruiken), drukt zelfs, wanneer het nodig was, beelden uit zijn omvangrijk archief zelf af, enzovoorts. Het lijkt dus onvermijdelijk dat Abbott door haar veelvuldige omgang met het archief van Atget erdoor geïnspireerd en beïnvloed werd. Dat deze invloed zich vooral liet gelden vanaf 1930 heeft wellicht te maken met de voorbereidingen die ze op dat moment trof voor de publicatie van het eerste fotoboek volledig gewijd aan Atget.¹²⁹

Dat Atget een belangrijke rol gespeeld heeft, kan men trouwens ook afleiden uit de woorden van Abbott zelf, die meermaals aankondigde dat wat zij wilde, was 'to do for New York what Atget did for Paris'.¹³⁰ Maar waaruit bestond

¹²⁸ Zie Peter Barr, *Becoming documentary. Berenice Abbott's photographs, 1925-1939*, Unpublished dissertation, Boston University, 1997, pp. 125-128.

¹²⁹ Het boek verscheen in 1930 en kende een Franse, Duitse en Amerikaanse editie. De Franse en Amerikaanse editie (uitgegeven door respectievelijk Henri Jonquières in Parijs en E. Wyeth in New York) werd ingeleid door Pierre Mac Orlan, de Duitse uitgave kreeg een voorwoord van Camille Recht.

¹³⁰ Peter Barr, *Becoming documentary. Berenice Abbott's photographs, 1925-1939*, Unpublished dissertation, Boston University, 1997, p. 144.

dan precies die invloed van Atget? En, indien Atget, zo'n bepalende rol gespeeld heeft in de articulatie van haar project, wat zegt dat over Abbott's afhankelijkheid van het Europese model? Betekent de vervanging van de formele schema's van het Nieuwe Kijken door die van Atget niet dat Abbott nog steeds blijft werken binnen de contouren van het Europese model?¹³¹ Is die ontvoogding van het Europese kijken, waar Barr zo sterk de nadruk op legt, dan maar schijnbaar? In elk geval is het inderdaad opvallend dat Barr de invloed van Atget op Abbott duidelijk minimaliseert. Hij reduceert de bijdrage van Atget tot twee elementen: enerzijds een technische verandering (door het inwisselen van de mobiele, wendbare kleinbeeldcamera voor een stugger en logger apparaat), anderzijds een thematische verfijning (door een steeds verder doorgedreven concentratie op de verhouding tussen oud en nieuw in de zich razendsnel moderniserende grootstad).¹³² Abbott zou dus van Atget simpelweg het idee om van camera te veranderen en een vaag, algemeen gedefinieerd thema ontvangen hebben, meer niet. De vraag is echter of de invloed van Atget tot deze twee wat rudimentaire aspecten beperkt kan worden? Kan de camerawissel die Abbott in de vroege jaren dertig doorvoert, een wissel geïnspireerd door Atget, gereduceerd worden tot een louter technische kwestie? Betekent Abbott's keuze voor een soortgelijke camera als Atget ook niet dat ze (minstens gedeeltelijk) zijn blik (zijn visie) overneemt? In wat volgt, wens ik dieper in te gaan op wat deze keuze van Abbott nu precies betekent. Slechts zo zullen we op het spoor kunnen komen van wat Atget en Abbott nu precies aan elkaar bindt, maar ook van wat hen (fundamenteel) van elkaar doet verschillen.

¹³¹ Met die belangrijke nuance dat Eugène Atget, alhoewel hij alleen in Europa gewerkt heeft, tijdens zijn leven niet of nauwelijks bekend was en dus ook rechtstreeks geen invloed gehad kan hebben op de ontwikkeling van de moderne, Europese fotografie. Zijn werkwijze is pas een model geworden voor andere fotografen na zijn dood in 1927 en dan nog enkel via de omweg van de Amerikaanse fotografie. Het is pas via de Amerikaanse herinterpretatie van zijn fotografische strategieën (onder andere in het werk van Berenice Abbott, maar ook in dat van Walker Evans bijvoorbeeld) dat Atget later invloed zal uitoefenen op de Europese fotografie. Zie Alain Buisine, *Eugène Atget ou la mélancolie en photographie*, Editions Jacqueline Chambon, Paris, 1994, pp. 149-155.

¹³² Peter Barr, *Becoming documentary. Berenice Abbott's photographs, 1925-1939*, Unpublished dissertation, Boston University, 1997, p. 119.

a) Atget als model

De invloed van Atget op Abbott manifesteert zich in eerst instantie in een heel concrete daad: in 1930 verving ze haar kleinbeeldcamera door een 8x10-inch grote technische camera (Atget gebruikte een soortgelijke camera voor zijn opnames in Parijs). Maar wat betekende deze technische verandering nu juist voor Abbott, wat betekent het voor haar om Atget's camera (en dus diens blik) over te nemen en toe te passen op New York? Een antwoord op deze vraag kunnen we wellicht aantreffen in de twee belangrijkste teksten die ze over Atget geschreven heeft. Haar eerste tekst over Atget verscheen in 1929 in het Amerikaanse tijdschrift *Creative Art*.¹³³ Zoals Peter Barr aangeeft in zijn analyse van de tekst, herkauwt het artikel voor een groot stuk wat andere auteurs, en dan vooral Franse critici, al over Atget geschreven hadden (een soms al te letterlijke herhaling overigens, zodat de tekst op bepaalde plaatsen wel erg naar plagiaat neigt).¹³⁴ Toch legt Abbott ook enkele eigen accenten. Opvallend in dat verband is dat ze Atget al heel snel naar voren schuift als een bij uitstek moderne fotograaf. De moderniteit van Atget komt, zo stelt Abbott, vooral tot uitdrukking in zijn weigering om zich naar de gangbare fotografische conventies (dat wil zeggen: die van het picturalisme) te plooien, om in de plaats daarvan koppig een eigen weg voor de fotografie uit te stippelen. Atget wordt hier opgevoerd als een revolutionair, die een heel nieuw domein ontsloot voor de fotografie:

'He is the modern forerunner in the sense that hitherto that medium had been used as a small trade for very limited purposes. Photographers were petty tradespeople eking (sic) out an existence from the daily, sordid tasks of making all men look important and all women look beautiful – and press photography. A few pathetic souls engaged their spare time in making "artistic pictures". Atget was not "aesthetic".'¹³⁵

¹³³ Berenice Abbott, 'Eugène Atget' (1929), in: Beaumont Newhall (ed.), *Photography: Essays & Images. Illustrated Readings in the History of Photography*, The Museum of Modern Art, New York, 1980, pp. 235-237.

¹³⁴ Zie Peter Barr, *Becoming documentary. Berenice Abbott's photographs, 1925-1939*, Unpublished dissertation, Boston University, 1997, p. 129.

¹³⁵ Berenice Abbott, 'Eugène Atget' (1929), in: Beaumont Newhall (ed.), *Photography: Essays & Images. Illustrated Readings in the History of Photography*, The Museum of Modern Art, New York, 1980, p. 235.

Atget was geen estheet, was niet geïnteresseerd in reportage, maakte geen flatterende portretten, kortom, hij viel volledig buiten de gangbare fotografische praktijk zoals die op dat moment beoefend werd. Hij was in alle betekenissen van het woord een unieke fotograaf, voortgedreven, zo stelt Abbott, door maar één verlangen: 'the desire to create a collection of everything in and near Paris which was beautiful, curious, historical'.¹³⁶ De techniek die hij gebruikte om dat verlangen te realiseren, was rudimentair: een logge en zware camera uitgerust met een goedkope, trage lens. Met een dergelijke apparatuur foto's maken vereiste veel geduld, betekende zich overleveren aan een erg arbeidsintensief en tijdrovend proces ('it was slow but penetrating').¹³⁷ Atget's fotografische project krijgt hier iets heroïsch, niet alleen door de immense taak die hij zichzelf oplegde, maar ook door de lichamelijke tol die hij hiervoor betaalde. Ze eindigt haar tekst dan ook met de beschrijving van een uitgeputte fotograaf, wiens lichaam letterlijk kromgetrokken was door het jarenlange sleuren met glazen negatieven en een onhandelbare camera.¹³⁸ Het (gebroken) lichaam van Atget was de ultieme garantie van zijn absolute overgave aan de fotografie, het bewijs van de ernst en toewijding die hij aan de dag legde.¹³⁹

Vanaf 1930 treedt Abbott technisch in de voetsporen van Atget, maar betekent dat dan dat ze zich ook in formeel en/of inhoudelijk opzicht door hem laat leiden? Volgens Peter Barr niet: wat ze in eerste instantie overneemt van Atget is een onderwerp (de stad), niet een concrete werkwijze, noch een specifieke thematiek.¹⁴⁰ Dat wordt, zo stelt hij verder, meteen duidelijk wanneer men de inhoud van de eerste New York foto's van Abbott vergelijkt

¹³⁶ Idem.

¹³⁷ Idem.

¹³⁸ Ibidem, p. 237.

¹³⁹ In een latere, uitgebreidere tekst over Atget, die ze in 1964 schreef als introductie bij het tweede door haar samengestelde fotoboek, beklemtoont ze nog maar eens de fysieke investering die Atget's werkwijze veronderstelde ('Photography requires an inordinate amount of hard physical work, even drudgery') en werkt ze de band tussen fotografie en lichaam nog verder uit. Zo stelt ze daar dat Atget veel en graag (knoestige) bomen fotografeerde omdat hij daar zichzelf in herkende. (Berenice Abbott, *The World of Atget. 176 Photographs by Atget*, Horizon Press, New York, 1964, p. xxiii en p. xv.)

¹⁴⁰ Zie Peter Barr, *Becoming documentary. Berenice Abbott's photographs, 1925-1939*. Unpublished dissertation, Boston University, 1997, pp. 133-134.

met de Parijse opnames van Atget. Abbott, in haar tekst uit 1929, geeft zelf een mooie opsomming van wat Atget zoal vastlegde tijdens zijn tochten door Parijs en de nabije omgeving:

‘(...) houses, sites, chateaux, hovels that were about to disappear. The miseries and treasures of Paris were equally photographed by Atget, her monuments, her old churches, Parisian types, little occupations, the rag pickers’ quarters, the fairs, shop windows, boulevard scenes, the farthest streets, the humblest homes, interiors of all types of houses, the most astonishing of which are of the “pretty bourgeois” type. There is an astonishing series of the vehicles of Paris including the market gardener’s cart, the barrow of the laundryman, funeral coaches, milk wagons, prison wagons, omnibuses of the 1890’s drawn by horses. There are also the wagons of the coal dealer, the plasterer, the brewer, cabs, hansoms, etc. Almost more than any other subject he photographed trees – hundreds of trees and flowers and plants – carefully detailed, in “close ups”. (...) Architectural subjects also drew his eye. There are few types of doorways of interest that his lens has not registered, nor did he miss the court-yards, so much a part of Paris. Of equal interest are his grilles, balconies and stairways. Among the other series are to be found decorative motives, religious art, fountains, and finally there are the street scenes, the river views, old and new Paris! The boutiques make up the most astonishing and original series.’¹⁴¹

Een vergelijking met de foto’s die Abbott meteen na haar terugkeer in New York neemt, laat zien dat er maar weinig overeenkomsten zijn. Zij neemt sporadisch wel eens een onderwerp over – ook zij fotografeert al eens een uitstalramen van een winkel, straatscène of gevel,... – maar haar fotograferende oog wordt in die jaren toch vooral aangezogen door de spectaculaire wolkenkrabbers die her en der in de stad oprijzen. Alleen al door de keuze van haar onderwerp getuigt Abbott dus van een gevoeligheid voor de moderne stad die volledig afwezig is in het oeuvre van Atget. (Om

¹⁴¹ Berenice Abbott, *Eugène Atget (1929)*, in: Beaumont Newhall (ed.), *Photography: Essays & Images. Illustrated Readings in the History of Photography*, The Museum of Modern Art, New York, 1980, pp. 236-237.

maar één voorbeeld te geven van de haast viscerale afkeer van Atget voor alles wat ook maar enigszins naar de moderne, hedendaagse stad verwijst: in geen enkel beeld van Atget duikt de Eiffeltoren op.) Niet alleen in de onderwerpskeuze, maar ook in de plastische behandeling van haar onderwerpen, wijkt Abbott op cruciale punten af van Atget. Bij Atget geen ‘moderne’ standpunten, nooit zwenkt hij de camera omhoog of omlaag, nooit zoekt hij de hoogte op om vandaar een brede panoramische blik te werpen op de stad. Atget is de fotograaf van het intieme contact, niet van het kille, beheerste overzicht of van het desoriënterende perspectief. Abbott daarentegen kiest bewust voor dergelijke ‘moderne’ standpunten, ook wanneer ze in 1930 de overstap maakte van een lichte, wendbare kleinbeeldcamera naar de grotere grootbeeldcamera (waardoor desoriënterende perspectieven niet langer voor de hand liggen). Zelfs dan blijft ze volop experimenteren met gewaagde standpunten (getuige daarvan de opname van het kerkhof vlakbij Trinity Church, gemaakt met een loodrecht omlaag gerichte camera). (ILL. CNY 19) En ook later nog, binnen de context van het Changing New York-project, maakt ze graag gebruik van de verhoogde kijkpositie die wolkenkrabbers mogelijk maakten om vandaar nu eens een destabilerende blik naar beneden te werpen, dan weer een helder overzicht te bieden.

Met andere woorden: het idee om New York te gaan fotograferen mag dan al geïnspireerd zijn door het werk van Atget, het is duidelijk dat de trans-Atlantische transpositie van dit idee geleid heeft tot een radicaal ander project. Abbott zelf leek zich trouwens ook bewust van de kloof die haar project scheidde van dat van Atget. In een brief aan Ansel Adams (gedateerd op 14 juni 1940) schrijft ze daarover het volgende:

‘Essentially Atget belongs to the 19th century tradition. He is a true poet, a romantic. The world he recorded was a world externally and visually rooted in the past. There is an aura of nostalgia often in his photographs, not in his approach, but in their very content. Atget’s work ended in 1927. My own documentary work did not start till 1929. For the technical point of view we worked with different resources, though I too have believed that the big camera is the best machine for this kind of photography. Our cities are different. New York could only be the child of the New World.... The psychic clime is tropical in comparison with the crepuscule which Paris often can

be. Externally and visually New York is the face of the modern, bred of industrial centralization. Paris remains the symbol of pre-industrial civilization, of a hand craft economy.”¹⁴²

Ze stelt één technische overeenkomst vast (zowel zij als Atget werken beide met een grootbeeldcamera), voor de rest niets dan verschillen. Ze hebben een andere verhouding tot tijd (het eerder trage ritme bij Atget versus de aandacht voor bruuske ritmewisselingen bij Abbott), tot het verleden (Atget's blik is nostalgisch gericht op de stugge weerbaarheid van het oude, terwijl Abbott toch eerder de frictie tussen oud en nieuw opzoekt), ze opereren binnen een andere visuele cultuur (de negentiende-eeuwse poëtische sensibiliteit van Atget versus de koelbloedige zakelijkheid van de moderne fotografie bij Abbott). Maar ook hun onderwerp verschilt radicaal: New York is een twintigste-eeuwse stad, de vrucht van industrialisering, stad van de toekomst, Parijs is het symbool van de pre-industriële samenleving, stad van het verleden. Waar ze elkaar dan wel weer treffen, is in de soort van fotografie die ze beoefenen ('this kind of photography'). Die overeenkomst gaat echter verder dan het delen van een gelijksoortige techniek, maar veronderstelt ook een gelijkaardige manier van kijken.

De vraag blijft dus wat Atget precies betekend heeft voor Abbott: waaruit bestaat dat idee dat haar zo inspireerde? Wat is dat precies, 'this kind of photography', dat ze met hem deelde? Kunnen we deze overeenkomst, zoals Peter Barr suggereert, reduceren tot een eerder vaag inzicht dat New York – net zoals Parijs enkele decennia eerder – een potentieel interessant onderwerp was voor een moderne fotograaf? Gaat het enkel om het aanvoelen dat Abbott in New York zou kunnen herhalen wat Atget gedaan had in Parijs? En waarin bestaat dat 'herhalen' dan, als er – zoals uit de bovenstaande analyses blijkt en zoals door Abbott zelf erkend werd – tussen de twee projecten meer verschillen zijn dan overeenkomsten? Om deze complexe vraag te kunnen beantwoorden, moeten we ons even buigen over de wat langere tekst die Abbott in 1964 over Atget schreef.¹⁴³

¹⁴² Peter Barr, *Becoming documentary. Berenice Abbott's photographs, 1925-1939*, Unpublished dissertation, Boston University, 1997, p. 152.

¹⁴³ Berenice Abbott, *The World of Atget. 176 Photographs by Atget*, Horizon Press, New York, 1964, pp. viii-xxxi.

De aanleiding voor deze tekst was een tweede door Abbott samengesteld fotoboek over het werk van Atget dat bedoeld was als een aanvulling op de publicatie die in 1930 verschenen was. De tekst herhaalt in grote lijnen haar eerdere analyses van Atget, maar ze weet deze nu preciezer, helderder te formuleren (daarbij ongetwijfeld geholpen door haar eigen ervaring met het Changing New York-project dat op dat moment al enkele decennia achter haar lag). Tegelijkertijd echter valt op dat de tekst vaak schippert tussen een analyse van een particuliere fotograaf en een beschrijving van de fotografie als dusdanig. Een gevolg hiervan is dat de naam 'Atget' en de term 'fotografie' inwisselbare begrippen worden: Atget incarneert dan niet langer een unieke positie, maar valt samen met wat fotografie wezenlijk is. Meteen kan elke uitspraak over Atget ook gelezen worden als een uitspraak over Abbott zelf: in de tekst 'gebruikt' ze Atget uiteindelijk om haar eigen standpunt over fotografie (en dus haar eigen fotografische praktijk) toe te lichten en te verdedigen. Vandaar dat het wellicht interessant is om even te kijken welke kwaliteiten ze aan Atget toekent.

In haar tekst voert ze Atget op als een van die uitzonderlijke figuren uit de geschiedenis van de fotografie die erin geslaagd zijn de fotografie tot zichzelf te laten komen. Atget wordt door haar voorgesteld als een 'primitieve' fotograaf, niet omdat hij als een naïeve dwaas zou tekeergegaan zijn en geen inzicht gehad zou hebben in zijn eigen fotografische praktijk, maar omdat hij zich onttrok aan de conventies en zo een ruimte creëerde waar fotografie op haar eigen merites beoordeeld kon worden. Atget zou ook een 'primitieve' fotograaf zijn omdat hij trouw bleef aan het wezenskenmerk van de fotografie, te weten een absolute overgave aan de werkelijkheid. Het behoort tot de taak van de fotograaf, zo stelt Abbott uitdrukkelijk, om de buitenwereld zo precies mogelijk in het vizier te krijgen (tot die precisie hoort ook het uitschakelen van elk moreel oordeel: het gaat om het vastleggen van de wereld zoals zij is, met al het fraais en het lelijks dat ze te bieden heeft, of, zoals het in de tekst van Abbott luidt: 'the warts and wrinkles of the immediate scene').¹⁴⁴ Dat objectiverend kijken, zo gaat ze verder, staat haaks op de noodzakelijk subjectieve blik van de schilder die immers stevast vertrekt van een leeg canvas, een lege ruimte die hij naar eigen inzicht en verlangen mag opvullen. De fotograaf daarentegen is fataal gebonden aan wat de werkelijkheid hem

¹⁴⁴ Ibidem, p. xxii.

aanbiedt: hij bouwt niet op, maar selecteert, hakt een beeld uit de werkelijkheid (vooraleer Abbott fotografe werd, studeerde en beoefende ze beeldhouwkunst). Een gebondenheid die ze overigens niet noodzakelijk als negatief ervaart, want '(w)as not reality more fantastic by far than fiction?'.¹⁴⁵ Zich moeten beperken tot een radicaal realisme, betekent dus geenszins dat men zijn verbeelding moet inperken, integendeel zelfs: niets dat de verbeelding zo in vuur en vlam kan zetten als een nuchtere registratie van de wereld.

Fotograferen wordt dan een oefening in leren kijken, 'to see the outside world precisely, with intelligence as well as sensuous insight'.¹⁴⁶ De eigenaardigheid van het fotografisch kijken nu is dat het wezenlijk om een bemiddelde blik gaat: de fotograaf kijkt de werkelijkheid niet recht in de ogen, maar doet dat door de lens van een apparaat. De door het apparaat gecapteerde wereld valt echter niet samen met wat het menselijke oog doorgaans ziet en de fotograaf weet dat: zijn taak bestaat er dan in fotografisch te leren kijken ('As he scans his subject he sees as the lens sees, which differs from human vision.').¹⁴⁷ Hij moet met andere woorden leren kijken zoals een machine dat doet. In een rijke passage onderneemt Abbott een poging om de specificiteit van een dergelijke fotografische blik wat nauwkeuriger te omschrijven. Ze schrijft:

'When a camera is firmly attached to a tripod, and the large ground glass is carefully scanned for overall focus under a huge dark cloth, draped to shield the eyes from light, it becomes possible to see all parts of the image. Not only does focusing become an act of decision (Atget had to make many peculiar ones) depending on action, depth of field, light intensity, to mention only a few factors involved, but it can also become a subtle and conscious creative act. Before that, the photographer has another important decision to make: the one best spot to place his camera. What must the perspective be? That question alone requires a number of decisions, with final careful adjustments.'¹⁴⁸

¹⁴⁵ Idem.

¹⁴⁶ Ibidem, p. xvii.

¹⁴⁷ Idem.

¹⁴⁸ Ibidem, p. xviii.

Fotografisch kijken behelst in eerste instantie het scannen van het beeldoppervlak zoals dat zich op het matglas van de camera aftekent. Vervolgens maakt de fotograaf een aantal technische keuzes, waarbij Abbott er twee opsomt: scherpstellen, waartoe ook het bepalen van de scherptediepte behoort, en het regelen van de belichtingstijd. Maar vooraleer de fotograaf daartoe overgaat, moest hij eerst een andere, en fundamenteelere keuze maken: de keuze van de 'juiste' positie voor zijn camera ('the best spot to place his camera'). Het gaat dan niet alleen om het kiezen van een plaats maar ook om het vastleggen van een richting ('What must the perspective be?'). Fotograferen betekent de camera ruimtelijk gronden (met een statief) en ergens op richten: elke fotografische act begint met het maken van een uitsnede, met het vastleggen van een kader, van een richting, begint met de keuze van wat men wel en wat men niet opneemt in het beeldvlak. Al deze praktische, en op het eerste gezicht louter voorbereidende activiteiten worden door Abbott naar voren geschoven als de meest cruciale momenten in het maken van een fotografisch beeld. Het is daar dat de fotograaf zich als een bewust denkend wezen manifesteert, het is daar dat hij vastlegt wat voor een soort fotograaf hij is, dat hij zijn fotografische identiteit bepaalt. En Atget, zo stelt Abbott, was één van die fotografen die zich uitermate bewust was van het belang van het ingenomen standpunt:

'A man who knew so unfailingly where to place his camera knew very well what he was doing.'¹⁴⁹

Men is pas echt een fotograaf wanneer men weet wat men doet, en dat doen betekent in de eerste plaats positie kiezen. Wat Abbott van Atget in elk geval geleerd heeft, is het belang van deze eerste, cruciale stap: de noodzaak om een standpunt in te nemen. Dat wil uiteraard niet zeggen dat Abbott daarom gelijkaardige standpunten zal innemen als Atget, integendeel zelfs. Wat beide wel met elkaar delen is dat ze vaak posities opzoeken die ingaan tegen het verwachtingspatroon: beiden zoeken naar een verrassend, niet voor de hand liggend standpunt, proberen zich te onttrekken aan de geldende (fotografische) conventies. Neem bijvoorbeeld de foto die Atget nam van de Place de la Concorde in Parijs (een opname van mei 1926). (ILL. CNY 20) Hij kiest ervoor aan de rand van het immense plein te gaan staan, dirigeert

¹⁴⁹ Idem.

zijn camera niet naar het centrum (waar een obelisk en een fontein de fotograaf nochtans veel interessanter visueel materiaal aanreikt) maar stuurt het apparaat koppig daarvan weg, in de richting van twee gebouwen links (het Hôtel le Crillon en het Hôtel de la Marine). Maar ook deze gebouwen worden niet adequaat beschreven, krijgen niet de volle aandacht die ze verdienen (daarvoor nemen de bomen op het plein te veel plaats in): ze blijven louter decor, achtergrond. Rechts achteraan merkt de aandachtige toeschouwer het standbeeld op dat de noordwestelijke rand van het plein siert. Tussen de twee bomen links ontwaart hij nog net een colonne stilstaande auto's (één van de weinige beelden van Atget overigens waarop auto's te zien zijn). Voor de rest is het plein akelig leeg: geen passanten, geen stedelijk rumoer, nergens beweging te bespeuren (zelfs de in bloei staande bomen staan er roerloos bij: geen zuchtje wind dat hun kruin beroert). De toenmalige kijker moet dit wel als een heel vreemd beeld ervaren hebben: deze fotograaf is er in geslaagd dat specifieke standpunt te vinden vanwaar hij een beeld kan maken dat, alhoewel het vol zit met werkelijkheid, niets te zien geeft, geen verhaal, geen atmosfeer, geen monument. Atget gebruikt zijn bizar, onmogelijk standpunt niet alleen om zijn afkeer voor het moderne, spectaculaire Parijs te etaleren, maar ook om de relatie tussen het fotografisch beeld en de realiteit in vraag te stellen: dit is een beeld dat niets toont, dat enkel zegt 'hier is niets te zien'. Zoals Alain Buisine in zijn studie over Atget stelt, exploreert Atget (en dan zeker de latere, meest radicale Atget) de kloof die beeld van werkelijkheid scheidt: de wereld komt nooit aan in zijn beeld, de foto is niet meer dan het restant van een mislukte ontmoeting.¹⁵⁰ Fotografie verschijnt hier als een instrument van het verdwijnen, niet van het verschijnen. Deze radicale twijfel aan het fotografisch realisme zal Abbott nooit kunnen bekoren: daarvoor is fotografie voor haar nog te zeer gebonden aan een descriptieve logica. Vandaar dat zij in de keuze van haar standpunt nooit eenzelfde radicaliteit aan de dag zal leggen: haar standpunt is afwijkend, ja, maar nooit in die mate dat het beeld implodeert, betekenisloos wordt. Voor haar is fotografie uiteindelijk nog altijd een instrument om te communiceren, om inhoud ('content') te laten circuleren: '(I)n short, the something done by photography is communication',¹⁵¹ zo vat ze in haar boek *A Guide to Better*

¹⁵⁰ Zie Alain Buisine, *Eugène Atget ou la mélancolie en photographie*, Editions Jacqueline Chambon, Paris, 1994, pp. 177-181.

¹⁵¹ Berenice Abbott, *A Guide to Better Photography*, Crown Publishers, New York, 1941, p. 172.

Photography het project van het fotografisch medium bondig maar kordaat samen.

Wat Atget en Abbott fundamenteel van elkaar scheidt, is het blijvend geloof van Abbott in de kritische potentie van het fotografisch medium. Fotografie is voor haar nog altijd een instrument om de werkelijkheid te tonen, uit te leggen, te verklaren (en doorheen dat proces meteen ook te onderzoeken).¹⁵² Fotografie maakt voor haar integraal deel uit van het moderne project om opnieuw (met een verse blik) naar de wereld te leren kijken. Dat verschil in opvatting over de taak van fotografie kan ook verbonden worden met de verschillende culturele en maatschappelijke context waarbinnen beide fotografen werkten. Atget, product van een Europese negentiende-eeuwse visuele sensibiliteit, werkt tijdens het Second Empire in een stad die onder leiding van Haussman een grondige transformatie ondergaat, waar de meanderende (en dus trage) trajecten doorheen de binnenstad vervangen werden door kaarsrechte lanen ter bevordering van een soepele doorstroming van het verkeer. Atget wordt voor een keuze geplaatst: kiezen voor wat verdwijnt of voor wat zich aankondigt, voor het oude of het nieuwe, voor het trage of het snelle, voor de nauwe beslotenheid van de kronkelende steegjes of de breed uitwaaiende, open ruimte van de nieuwe boulevards. Atget kiest resoluut voor het trage, het verweerde, het oude, voor wat (onherroepelijk) verdwijnt. Zijn project is in wezen archiverend (en deelt daarmee in de negentiende-eeuwse inventariseringsdwang). Abbott daarentegen is een kind van een twintigste-eeuwse mentaliteit, opgegroeid in een tijdperk waarin alles aan het schuiven ging, waarin de gangbare definities van ruimte en tijd (door nieuwe wetenschappelijke inzichten maar ook door esthetische mutaties als het kubisme) radicaal herdacht werden.¹⁵³ Voor haar is

¹⁵² Zie de toespraak die Abbott in 1940 hield in het Biltmore Hotel. De titel van haar interventie luidt: 'Civic Documentary History'. In die lezing stelt Abbott het volgende: "Documentary" photography is realistic, objective – the more realistic, the better – as opposed to pictorial exploitation of visual subject matter. It seeks to reach the roots, to get under the very skin of reality. (...) For to justify its existence, this function of photography must aim at the education of the public to an understanding of its civic responsibilities. The social environment must therefore be criticized as well as recorded, if the purpose is to be achieved.' (Berenice Abbott, 'Civic Documentary History', in: *Proceedings of the Conference on Photography: Profession, Adjunct, Recreation*, Institute of Women's Professional Relations, New London, CT, 1940, pp. 73-75.)

¹⁵³ Zie Stephen Kern, *The Culture of Time and Space, 1880-1918*, Harvard University Press, Cambridge, 2003.

transformatie niet langer een vraag maar een gegeven. In zo'n context is de keuze tussen oud en nieuw niet langer relevant. De enige vraag die haar nog rest, is de vraag naar de maatschappelijke impact van al deze veranderingsprocessen. Gaan ze in de 'goede' richting, zijn ze democratisch? Dat zijn de vragen die Abbott zich stelt en die ze via het Changing New York-project bij een breed publiek wil ingang doen vinden.

Wat Abbott van Atget, samen met eenzelfde type camera, zou geërfd hebben, is de aandacht voor het standpunt. Beiden zijn zich extreem bewust van het belang van het standpunt, alleen is het betekenis-effect van het door hen ingenomen standpunt radicaal anders. Aandacht voor het fotografische standpunt betekent in eerste instantie aandacht hebben voor de manier waarop de camera de driedimensionale ruimte naar een plat vlak vertaalt. Maar in deze vertaalslag gebeurt er ook nog iets anders: er wordt niet alleen een snede in de ruimte gemaakt, maar ook een snede in de tijd. Het bepalen van een standpunt heeft met andere woorden ook een uitgesproken temporeel karakter. De aangescherpte gevoeligheid voor het 'juiste' standpunt brengt met andere woorden een aangescherpte gevoeligheid voor het 'juiste' moment met zich mee. Of liever, en wellicht beter, voor een aangescherpte sensibele voor tijd, voor de temporele facetten eigen aan elke fotografische opname (wat uiteindelijk veel meer inhoudt dan het louter wachten op het 'juiste' moment). Als Abbott de standpunten van Atget nauwkeurig bestudeerd heeft dan heeft ze zo ongetwijfeld ook iets geleerd over diens verhouding tot 'tijd' en hoe deze tot uitdrukking gebracht kan worden in en met fotografie. Het loont dan ook de moeite om te onderzoeken hoe Atget's eigenzinnige standpunten ook een specifieke gevoeligheid voor 'tijd' verraden. Hiervoor zal het noodzakelijk blijken om zijn Parijse opnames even te confronteren met die van Charles Marville, een voorloper (en gedeeltelijk tijdgenoot) van Atget.

b) Atget versus Marville

Atget weet dat wat hij fotografeert al veroordeeld is om te verdwijnen: wat hij vastlegt, is er in zekere zin al niet meer, het doodvonnis is al getekend. Het werk van Atget zou men dan ook kunnen vergelijken met dat van Charles Marville (1813–c.1879) die net als hij de veroordeelde wijken van Parijs fotografeerde. Ook Marville fotografeert wat ten dode opgeschreven is, maar

hij doet dat vanuit een andere positie: hij werkt binnen het kader van een strikte opdracht, geformuleerd door de aanstoker zelf van al deze moderniseringsprocessen, Haussmann. Hij is met andere woorden de executeur die het vonnis komt uitvoeren.¹⁵⁴ In haar studie over de Parijse stadsfotografie ten tijde van het Second Empire toont Shelley Rice aan dat Marville in zijn standpunten stevast die elementen selecteert die de ingrepen van Haussmann aanvaardbaar moesten maken: de bochtige straten, het verval, de nauwe steegjes,... alles wat op de schop moest, wordt in zijn beelden beklemtoond. De beelden moeten aantonen dat de ingrepen van Haussmann wel degelijk noodzakelijk waren: ze zijn een apologie voor de toekomstige kaalslag. Wie alle straatbeelden van Marville met elkaar vergelijkt, zo constateert Rice verder, merkt al snel dat de fotograaf consequent hetzelfde standpunt inneemt: de fotograaf die het midden van de straat opzoekt, de camera loodrecht gericht op de ruimte die zich daar voor hem opent. Het resultaat is een beeld dat telkens dezelfde structuur vertoont: het centrum van het beeld wordt ingenomen door de straat, langs twee kanten afgezet door gebouwen. In de meanderende straatjes van het oude Parijs heeft dit vaak tot gevolg dat de door het beeld ontsloten ruimte uiteindelijk dichtslibt: aan de einder duikt er wel bijna altijd een gebouw op dat de blik blokkeert, een gebouw dus dat de vrije circulatie (van de blik, van lichamen en voertuigen) in de weg staat.¹⁵⁵ Het standpunt van Marville beklemtoont de noodzaak om in te grijpen en bereidt tegelijk deze ingreep al voor: zijn standpunt kan dan gelezen worden als een voorafname op de eigenlijke afbraak en de daaruit voortvloeiende modernisering. Hij fotografeert het oude Parijs als het ware vanuit de toekomst die zich aandient: het standpunt dat hij inneemt zal pas echt naar waarde kunnen geschat worden op het moment dat het laatste obstakel uit de weg geruimd is en de blik (en dus ook het lichaam waaraan die blik vasthangt) vrije doortocht krijgt. Pas dan zal de weelderigheid van de ruimte, al aangekondigd in het standpunt van de fotograaf, zich ten volle kunnen manifesteren.

De rigoureuze consequentie waarmee Marville telkens weer hetzelfde standpunt inneemt, is natuurlijk verbonden met de opdracht zoals die geformuleerd werd door Haussmann. Het was zijn taak om de toestand voor,

¹⁵⁴ Shelley Rice, *Parisian Views*, The MIT Press, Cambridge, 1997, p. 86.

¹⁵⁵ Ibidem, pp. 96-101.

tijdens en na de moderniseringswerken vast te leggen. Vanuit deze optiek was het belangrijk dat de verschillende beelden met elkaar vergeleken konden worden: steeds hetzelfde standpunt maakt deze visuele vergelijking mogelijk. De verandering die de camera vastlegt, is niet subjectief maar radicaal objectief: het is de wereld die verandert, niet onze blik erop. De vorm moet transparant zijn, zodat de inhoudelijke mutaties des te zichtbaarder worden. Zoals Rice aantoont, zorgt dit echter ook voor een heel specifieke temporele ervaring. Door de herhaling van steeds dezelfde structuur krijgt de toeschouwer de indruk dat hij kijkt vanuit een onbewogen standpunt.¹⁵⁶ De camera verschijnt hier als het stabiele, onveranderlijke punt vanwaar men naar de wereld kijkt. Men ziet de geschiedenis aan het werk, terwijl de fotograaf (en dus ook de kijker die over de schouder van de fotograaf meekijkt), als neutrale verslaggever, buiten het woelen van de tijd lijkt te staan. Dit 'buitentijdelijke' standpunt verleent een dubbelzinnig karakter aan deze beelden: enerzijds maken ze de allesomvattende vernietiging duidelijk die door Haussmann in gang gezet is, anderzijds suggereren ze dat er alsnog een standpunt mogelijk is dat zich aan deze vernietigingsdrang onttrekt. Er is (blijkbaar) nog steeds een positie mogelijk die onaangeroerd blijft door de versnelling van de zich moderniserende stad. De onwrikbare positie van de fotocamera suggereert dat een rustige (berustende?) beschouwing nog steeds mogelijk is, dat er een troostend gezichtspunt mogelijk is dat zin en betekenis geeft aan al deze frenetieke activiteit.

Atget daarentegen beklemtoont niet de onbeweeglijkheid van zijn standpunt, maar juist de onbestendigheid ervan. Zijn standpunt is even flexibel, beweeglijk, veranderlijk als het onderwerp dat de camera vastlegt. De fotograaf deelt in de broosheid van de wereld die hij met zijn camera vastlegt. Voor Atget is er geen standpunt mogelijk dat niet al aangetast is door (het vlieden van) de tijd. Tegen het op voorhand geplande, cartografisch bepaalde standpunt van Marville (die immers het standpunt inneemt dat voorgeschreven wordt door het plan van Haussmann) werkt Atget vanuit een niet op voorhand te plannen standpunt: hij treedt in dialoog met de ruimte (ook dat heeft Abbott van hem geleerd). Een voorbeeld: de zeven binnenopnames van de vestibule in het Hôtel de Beauvais (de opnames

¹⁵⁶ Ibidem, p. 101.

dateren van 1902).¹⁵⁷ (ILL. CNY 21 tot 27) De zeven opnames beschrijven dezelfde ruimte, maar telkens vanuit een licht verschoven standpunt. In technisch opzicht vertonen de zeven beelden geen enkel zichtbaar defect dat zou kunnen verklaren waarom Atget maar liefst zeven (dure) opnames van deze ene ruimte maakte. Elk standpunt is evenwaardig, maar daarom nog niet inwisselbaar. Samen suggereren ze in elk geval dat er geen standpunt mogelijk is dat de complexiteit van deze ruimte in één enkel beeld zou kunnen vatten.¹⁵⁸ (Het veelvoud aan opnames kan ook meer prozaïsch verklaard worden, door de commerciële logica waar Atget zich als beeldenmaker aan hield. Verschillende cliënten verwachtten verschillende dingen te zien: architecten, historici, ambachtslui, schilders, nostalgische liefhebbers van het oude Parijs, allen werden geprikkeld door iets anders. Hoe meer beelden hij maakte, hoe meer mogelijkheden tot verkoop.)

De zeven beelden laten een zekere route vermoeden: een eerste beschrijvende opname, gevolgd door een tweede beeld vanaf hetzelfde standpunt maar met de camera naar rechts gekeerd, dan, in het verlengde van deze beweging, een verschuiving naar rechts, een paar meter slechts, om het begin van de trap en de nis in de muur op de achtergrond vast te leggen, vervolgens een zwenking richting trap om deze dan uiteindelijk te bestijgen en tot slot, in de twee laatste opnames, een camera die zich richt op een deel van de balustrade en de druk versierde tussenverdieping. In twee beelden (het eerste en het derde in de reeks) plaatst de fotograaf de camera loodrecht op de trap: de ruimte lijkt te vervlakken, dreigt dicht te slibben. Het 'openingsbeeld' laat via een groot raam links het licht echter rijkelijk binnenstromen (een aartsmoeilijk beeld om te belichten). De vestibule verschijnt hier als een ruimte met gaten: hoe stabiel dit eerste beeld door het ingenomen standpunt ook lijkt, door de twee ramen (links en recht voor ons) wordt die stabiliteit meteen ondergraven. Meer zelfs, het binnenstromende licht dirigeert de blik dwingend naar rechts, alwaar een nieuwe (maar relatief duistere) opening op ons ligt te wachten, het begin van de trap. De twee

¹⁵⁷ De opnames maken deel uit van een ruimere reeks van het Hôtel de Beauvais. Naast de tien binnenopnames zijn er ook zeven opnames van de buitenkant (in totaal dus 17 beelden). Twee opnames, van de gevel en de doorgang naar de binnenkoer, dateren van 1900, de andere vijftien opnames werden gedurende twee dagen in 1902 gemaakt. Zie David Harris, *Eugène Atget. Itinéraires parisiennes*, Paris-Musées, Paris, 1999, pp. 50-57.

¹⁵⁸ Ibidem, p. 42

volgende beelden volgen deze richting: eerst door de camera even naar rechts te zwenken - de fotograaf lijkt zich niet te verplaatsen in de ruimte -, dan door een paar passen naar rechts te zetten en daar de camera terug recht op de trap te richten. Daarna keert de fotograaf op zijn stappen terug, eerst opnieuw door even naar links te zwenken, vervolgens door de trap vanuit de tegengestelde hoek te gaan vastleggen. In de twee laatste beelden beklimt hij de trap en neemt hij telkens een beeld vanaf de mezzanine. Alle beelden laten verschillende ruimtelijke elementen zien: de zuilen, de trap, de balustrade, de nis, de ramen,... maar ze worden nooit volledig geïsoleerd, ze worden nooit het centrale onderwerp. Atget ontmantelt de ruimte niet, maar laat zien hoe alles stevast ingebed is in een ruimere context (zo trekt hij geen strak kader rond de nis in de muur, maar laat hij dat stukje muur inlijsten door de vier zuilen links en rechts ervan). Zijn beelden delen niet op, maar voegen samen. Heel de reeks wordt bijeengehouden door een afwisseling van stilstand en beweging, van een aandachtige concentratie naar een actieve exploratie van de ruimte, van een registrerend kijken naar een flanerend aanstippen. Doorheen de reeks verschijnt een fotograferend lichaam dat in dialoog treedt met de ruimte, met de zuilenpartij als belangrijkste scharnierpunt. De zuilen zijn het onbewegelijke centrum waarrond de beelden draaien, ze articuleren de ruimte (segmenteren ze soms zelfs) zonder ze echter te stabiliseren. De kijker botst op de zuilen, slalomt er omheen: ze zijn het start- dan wel eindpunt van een heel scala aan mogelijke trajecten. In de beelden van Atget is de beweging echter nooit eenduidig, rechtlijnig zoals in de foto's van Marville, of sensueel vloeiend zoals in de films van Max Ophüls, maar altijd stug, hoekig, meerduidelijk. De ruimte geeft zich niet zomaar te kennen, maar moet veroverd worden.

Ook in zijn straatopnames neemt Atget vaak een zoekend, tastend standpunt in, een standpunt dat de wereld niet herschikt tot een onbetwifelbare zekerheid maar juist beweging (en dus onzekerheid) introduceert. Hij gebruikt de bochtige straatjes om ons al hotsend en botsend door de ruimte te laten buitelen, zoals bijvoorbeeld in de opname uit 1899 van de Rue des Prêtres-Saint-Séverin. (ILL. CNY 28) In plaats van de straat te laten doodlopen op de blinde muur van het Hotel du Jura, verplaatst Atget zijn camera naar links zodat de nieuwsgierige blik verder kan reizen en de ruimte erachter (waar zich de Saint-Séverin kerk bevindt, het eigenlijke onderwerp van de foto) kan ontdekken. Ondanks de benauwenis van het smalle steegje voelt de kijker zich niet opgesloten, zijn kijkend lichaam wordt juist

geactiveerd, ertoe aangezet de ruimte te gaan onderzoeken, ze te bewandelen. Door zijn beelden op te laden met deze kinetische energie maakt hij duidelijk dat er met de kaalslag van het oude Parijs meer verdwijnt dan louter wat schabouwelijke huizen of verwaarloosde, uitgeleefde stadswijken, oorden van sociaal en moreel verderf. Wat verdwijnt, is een manier van leven, een manier van in-de-wereld-zijn, een manier van bewegen ook. Wat dreigt te verdwijnen, is een hele wereld.

Atget's gevoeligheid voor de kinetische potentie die opgetast ligt in de ruimte die hij vastlegt (interieur, straat of park), heeft Abbott ontegensprekelijk beïnvloed. Bij Atget zag ze een fotografische strategie die erin slaagde beweging (en dus verandering) binnen te smokkelen in een medium dat toch eerder bekend stond wegens de verstilling die het veroorzaakte. Door stevast de context te verkiezen boven het detail, synthese boven analyse, door vernuftige (en niet vanzelfsprekende) standpunten in te nemen en zo het kijkend lichaam aan te porren tot actie, ontwikkelt Atget een uiterst flexibele fotografische grammatica. Tegelijkertijd boeten zijn beelden nooit in aan documentaire gestrengheid: hij blijft trouw aan de 'realistische' neiging van de camera. Hij vertekent niet, neemt geen desoriënterende standpunten in (nergens een vogel- of kikvorsperspectief te zien), plaatst zijn eigen subjectiviteit niet centraal, zoals de picturalisten of de latere modernisten dat wel zelfverzekerd doen. Zijn foto's stellen zich dienstbaar op, lijken een simpel doorgeefluik te zijn tussen wereld en kijker. Zonder daarom echter in die dienstbaarheid te blijven steken: door een licht afwijkend standpunt in te nemen zal Atget de transparantie van zijn opname vaak subtiel ondergraven om zo alsnog zijn stempel op het beeld te drukken.

Abbott ziet hier een fotograaf aan het werk die imponeert door zijn koppige vasthoudendheid, iemand die buiten de gangbare conventies valt (en daarvoor een hoge prijs moest betalen: Atget, afgesneden van elk milieu, werkte in volstrekte eenzaamheid).¹⁵⁹ Noch de schilderkunstige artistieke ambities van het picturalisme, noch de hysterische egotripperij van het modernisme kunnen Atget overtuigen. En ook met het gangbare commerciële fotocircuit had hij maar weinig te maken: hij beperkte zich tot architectuurfotografie, beelden die hij dan aan een zo divers mogelijk

¹⁵⁹ Berenice Abbott, *The World of Atget. 176 Photographs by Atget*, Horizon Press, New York, 1964, pp. xxii-xxiii.

cliënteel probeerde te verkopen – aan instellingen zoals het Musée Carnavalet, maar ook aan particulieren geïnteresseerd in de geschiedenis van de stad of aan ambachtslui en schilders die een correct beeld wensten te verkrijgen van een of ander architecturaal detail. Dit alles leidde vaak tot een heikele evenwichtsoefening waarbij de fotograaf zoveel mogelijk in één beeld wenste te stoppen om zo tegemoet te komen aan soms tegenstrijdige verwachtingen. Wellicht is het zelfs deze zoektocht naar een formule om zoveel mogelijk verschillende formele programma's met elkaar te verzoenen, die de soms wat bizarre standpunten in het vroege werk van Atget kunnen verklaren.¹⁶⁰ In elk geval, Atget nam duidelijk een uitzonderingspositie in ten aanzien van de contemporaine fotopraktijk. Toch wil dit niet zeggen dat de fotograaf zich helemaal onttrekt aan de tijd waarin hij leefde en werkte: hoewel hij qua sensibiliteit en werkmethode (een zware, logge platencamera) inderdaad een wat archaische indruk nalaat, sijpelt er wel degelijk iets door van de twintigste-eeuwse sensibiliteit. Ook Atget kent de algehele fascinatie voor tijd die deze periode kenmerkte, de aandacht voor versnelling en de manier waarop deze ruimtelijk gerealiseerd werd door de bochtige straatjes van Parijs recht te trekken en te vervangen door snelle, brede lanen. Precies door zich tegen die versnelling te verzetten en zich enkel nog te richten op de tragere trajecten van het oude Parijs, toont Atget zich een kind van zijn tijd, sensibel voor de temporele dimensie van zijn leefwereld. Tegelijkertijd actueel en traditioneel, tegelijkertijd commercieel en autonoom, tegelijkertijd beschrijvend en kritisch: Atget is een vat vol tegenstrijdigheden.

c) Atget versus Abbott

Met zo'n gelaagde figuur kon Abbott uiteraard alle kanten uit. Ze pikte wat haar interessant leek, ze verwierp wat haar nutteloos leek. Eén van Atget's formele eigenaardigheden waar Abbott al snel van afzag, was zijn gewoonte om op de begane grond te blijven (een paar uitzonderingen niet daargelaten). In tegenstelling tot Atget een stevig plekje op de grond verkiest, durft Abbott in haar Changing New York-project al eens te kiezen voor een hoog en schijnbaar zwevend standpunt. Ze beklimt de mastodonten in de financiële

¹⁶⁰ Molly Nesbit, 'La seconde nature d'Atget', in: *Colloque Atget: actes du colloque, Collège de France 14-15 juin 1985*, Association française pour la diffusion du patrimoine photographique, Paris, 1986, p. 25.

wijk om vandaar een blik te werpen op de wijde omgeving, of laat zich omhoog hijsen in een kraan om vandaar de constructie van de Washington Bridge te fotograferen.¹⁶¹ Of ze neemt een scherp kikvorsperspectief in om zo de imposante hoogte van enkele wolkenkrabbers te beklemtonen. (ILL. CNY 29) Ze gebruikt deze standpunten met andere woorden om een stedelijke ervaring, tegelijkertijd algemeen (het gevoel van versnelling dat eigen is aan de moderniteit) en specifiek (een ervaring die op dat moment alleen in New York mogelijk was), in het vizier te krijgen, niet om verrassende beelden vol visuele bravoure te creëren (zoals in de modernistische strategie van het Nieuwe Kijken). In die zin blijft ze trouw aan Atget's project: ook voor hem gaat het wezenlijk om de registratie van een stedelijke ervaring, in casu het levensritme eigen aan de volkswijken in het oude Parijs.

Ze verwerpt Atget's omarming van het oude, ruilt zijn navoelbare passie voor wat op het punt staat te verdwijnen in voor een heel wat koelere, neutralere attitude. Abbott registreert koudweg de botsing tussen oud en nieuw zonder echt positie te kiezen. Haar project ontsnapt zo aan de louter archiverende logica van Atget: niet het bewaren op zich staat centraal bij Abbott, wel het openbaren van de dynamiek tussen oud en nieuw. Zij richt haar camera op een breukpunt in de tijd, Atget negeert de nieuwlichterij die de moderniteit introduceert in het stadsbeeld (of probeert dat althans te doen). Net zoals Atget in het prille begin van zijn fotografische arbeid twee (elkaar uitsluitende) fotografische strategieën lijkt te volgen – de ene is geënt op de snapshotethetica die toen in zwang was, de andere is trager en bedachtzamer –,¹⁶² zo blijkt ook Abbott in het begin van haar fotografische exploratie van New York te weifelen tussen deze twee methodes. Ook zij fotografeert in het begin levendige straatscènes, plant haar camera in druk bevolkte volkswijken, maar ook zij neemt uiteindelijk afstand van deze hectische actualiteitsbeelden om te kiezen voor een andere, omzichtigere benadering. En net zoals Atget kiest ze dan tegen haar tijdgenoten in voor een archaischere vorm. Abbott stapt niet alleen uit de beeldende logica van de reportagefotografie, maar wenst ook scherp te stellen op een andere tijdservaring. Terwijl de tijd in de

¹⁶¹ Een avontuur dat overigens niet zo goed afliep. Zie hiervoor Avis Berman, 'The Unflinching Eye of Berenice Abbott', in: *Art News*, januari 1981, p. 89.

¹⁶² John Szarkowski, 'Atget and the Art of Photography', in: John Szarkowski and Maria Morris Halmibourg (ed.), *The Work of Atget. Volume 1 Old France*, The Museum of Modern Art, New York, 1981, p. 14.

reportagefotografie verschijnt als pure actualiteit (wat 'hier en nu' gebeurt), probeert Abbott in haar later werk een andere tijdservaring, een tijd waar verleden en toekomst zich in een uitgestrekt nu ophouden, zichtbaar te maken. Of, zoals ze het in haar tekst over Atget zelf verwoordt:

'The photographer's punctilio is his recognition of the now - to see it so clearly that he looks through it to the past and senses the future. This is a big order and demands wisdom as well as understanding of one's time.'¹⁶³

Het 'nu' waartoe elke fotografische opname veroordeeld is (de camera kan niet terugblikken naar het verleden, noch vooruitkijken naar de toekomst) blijkt minder fataal dan het lijkt. In elk moment, zo beseft Abbott, zit een veel complexere tijdservaring opgesloten, met uitlopers naar wat voorafgaat en wat komen gaat. Elk nu heeft zijn wortels in het verleden en al reeds door naar de toekomst: het 'nu' is niet meer dan een scharnierpunt tussen verleden en toekomst.¹⁶⁴ Het is dan de taak van de fotograaf om dat moment open te breken en deze andere, op het eerste gezicht onzichtbare, temporele dimensies alsnog voorstelbaar te maken. En hier openbaart zich wellicht het meest fundamentele verschil tussen Atget en Abbott. Atget blijft stevig verankerd in het 'nu' van de opname (dit wil zeggen: in het moment zoals dat zich voor de lens van zijn camera plaatsvindt). Indien er een temporele dimensie in zit, een ontwikkeling in de tijd, dan is deze steeds verbonden met de potentiële beweging van het lichaam van de kijker in de door het kader omsloten ruimte. De ervaring van tijd is hier een effect van de beweging van een kijkend lichaam dat zich een weg doorheen het beeld baant. Voor Abbott is het opwekken van een tijdservaring dan weer een fundamenteel onderdeel van haar project. Ze doet dat door het 'nu' dat ze vastlegt van binnenuit (door haar onderwerp) te laten bewerken.

¹⁶³ Berenice Abbott, *The World of Atget. 176 Photographs by Atget*, Horizon Press, New York, 1964, p. xxvi.

¹⁶⁴ Het idee over 'tijd' dat Abbott hier articuleert, spoort samen met de nieuwe inzichten over de verwevenheid van tijd en ruimte zoals die in de moderne wetenschap en moderne kunst in de laatste decennia van de negentiende en eerste decennia van de twintigste eeuw geformuleerd werden. Zie Stephen Kern, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Harvard University Press, Cambridge, 2003, pp. 10-35.

Een voorbeeld ter illustratie: in de opname van 22 mei 1936 met als titel 'Brooklyn Bridge, Water and New Dock Streets', brengt Abbott heden, verleden en toekomst in een spannende verhouding samen. (ILL. CNY 30) Rechts vooraan in het beeld zien we een oude opslagplaats in Brooklyn (het draagt de inscriptie 'INSPECTION'). De luiken zijn dicht, er is zelfs een raam dat dichtgemetseld is (meteen de vraag: wordt dit gebouw nog gebruikt?). Bovenaan zien we nog net een van de dragende pijlers van de Brooklyn Bridge terwijl de brug zelf als een dikke, zwarte streep het beeld doorkruist. Midden in het beeld zien we op de achtergrond enkele rijzige wolkenkrabbers (waaronder de toren van 60 Wall Street). Voor dit imposante decor van hoogbouw zien we een elektriciteitspaal (een van de weinige restanten van het oude, bovengrondse transport van elektriciteit) en een open constructie in opbouw, een toekomstige opslagplaats voor een stadsdienst, het Department of Purchase.¹⁶⁵ Maar liefst vier momenten treffen elkaar hier. Er is de opslagplaats, een constructie die het belang van de haven als economische motor voor de ontwikkeling van de stad beklemtoont. Er is de Brooklyn Bridge, een technisch en bouwkundig huzarenstuk dat op het einde van de negentiende eeuw Brooklyn een verbinding maakte met Manhattan en meteen een belangrijke impact had op de handel tussen beide 'steden'. Er zijn de wolkenkrabbers op de achtergrond, een krachtige manifestatie van de economische welvaart die de moderne metropool lijkt te mogen genieten. En, ten slotte, is er de toekomst die zich aandient onder de vorm van een pand in opbouw.

De vier periodes worden niet zomaar naast elkaar getoond, maar zijn met elkaar verstrengeld (een verbinding die beklemtoond wordt door het gebruik van een telelens waardoor voor- en achtergrond in elkaar lijken te klappen). Een verknoping die als volgt geformuleerd zou kunnen worden. De bloeiende havenactiviteiten zorgden voor de noodzakelijke fondsen zodat de Brooklyn Bridge gebouwd kon worden, die dan weer leidde tot een betere ontsluiting van het hinterland voor de economische productie van de stad (waardoor de welvaart nog meer groeide), een economische boom die uiteindelijk de wolkenkrabbers op de achtergrond opleverde. Op het eerste gezicht lijkt het alsof het beeld verleden en toekomst netjes met elkaar verbindt: de constructie in opbouw is immers ook een opslagplaats, zij het een modernere

¹⁶⁵ Bonnie Yochelson, *Berenice Abbott. Changing New York. The Complete WPA Project*, The New Press, New York, 1997, p. 396.

exemplaar dan het gebouw rechts (de gesloten luiken suggereren dat het nieuwe pand het oude op termijn zal vervangen). De toekomst van de stad (op deze specifieke plaats althans) laat zich dus hier lezen als een voortzetting van het verleden: verleden en toekomst zitten als het ware op eenzelfde as. Het 'nu' van de opname zou dan als enige taak hebben deze intieme band tussen verleden en toekomst zichtbaar te maken.

Maar toch kunnen er enige kanttekeningen bij deze lectuur geplaatst worden: zo is er om te beginnen de destructieve impact geweest van de Brooklyn Bridge. Voor de inhuldiging van de Brooklyn Bridge in 1883 werd deze plek, dankzij de aanwezigheid van de Fulton Ferry (die de overzetboten van Manhattan naar Brooklyn bestierde), gekenmerkt door een frenetieke handelsactiviteit. Na de opening van de brug verloor de ferry zijn functie en verslechterde de economische situatie wat uiteindelijk in 1939 (dus drie jaar na deze opname) zou leiden tot het vertrek van het bedrijf dat deze opslagplaats uitbaatte.¹⁶⁶ De dichte ramen van het oude depot voorspellen dit wat sombere einde. Maar op het moment van de opname is er nog niets beslist, ligt de toekomst van deze plek (en haar economische betekenis voor de haven en de stad) nog niet vast. Het beeld is gemaakt op een scharnierpunt in de tijd, op een moment dat het nog alle kanten uit kon. Abbott toont een proces, geen volledig uitgekristalliseerde gebeurtenis, ze exploreert een stad in voortdurende wording, met een onbesliste toekomst. Atget daarentegen toont de spookgestalte van een stad die al verdwenen is en dus zelfs geen toekomst meer heeft.

4. Het probleem 'tijd'

Door te werken met hetzelfde instrumentarium als Atget, neemt Abbott dus twee kenmerken van diens fotografische werkwijze over: ten eerste een verhoogde aandacht voor het standpunt, ten tweede een verhevigde bewustzijn van tijd (hier begrepen als de subjectieve ervaring van versnelling of vertraging). Het is dan ook niet verwonderlijk dat precies deze twee elementen vaak zullen terugkeren in de teksten die ze in de aanloop van haar Changing New York-project zou schrijven. De aanleiding voor het opstellen van deze teksten moet gezocht worden in de verslechterende economische

¹⁶⁶ Idem.

omstandigheden waarin Abbott vanaf het begin van de jaren dertig moest werken. Haar private praktijk was haast onbestaande en het zoeken naar lonende opdrachten verliep steeds moeizamer. De concurrentie werd heviger, de prijzen daalden, de productiedwang steeg: ze moest steeds meer in een steeds kortere periode gaan produceren. Ze werd gedwongen meer tijd te steken in haar professionele activiteit als commerciële fotograaf, niet om de kwaliteit ervan te verhogen, enkel om de kwantiteit ervan op te drijven. Hierdoor werd het voor haar steeds moeilijker om haar persoonlijk project uit te voeren: er bleek gewoon niet genoeg tijd te zijn. Bovendien was haar werkwijze enorm tijdrovend. Er was de zware, logge grootbeeldcamera die ze overal met zich moest meesleuren (ze beschikte niet over een eigen auto), ook het opzetten en klaarmaken van dit toestel voor de opname vroeg heel wat tijd, verder moesten er vaak nog vergunningen aangevraagd of onderhandelingen gevoerd worden om op speciale plaatsen te mogen fotograferen,... Het werd al snel duidelijk dat het ontbreken van een degelijke logistieke omkadering het project veel te arbeidsintensief maakte. Het hoeft dan ook niet te verbazen dat ze voor de realisatie van haar New York-project al snel op zoek ging naar externe steun. De eerste instelling die ze aanschreef, was het recent opgerichte Museum of the City of New York, een grotendeels door private middelen gefinancierde instelling die zich, naar het voorbeeld van het Musée Carnavalet in Parijs, wenste toe te leggen op het documenteren, bestuderen en exposeren van de historische ontwikkeling van de stad.

a) Een brief

Al in november 1931, ruim twee jaar na haar aankomst in New York, schreef ze Harding Scholle, de toenmalige directeur van het Museum of the City of New York, een brief met daarin de vraag om haar project te ondersteunen. Dat ze precies bij deze instelling aanklopte, hoeft niet te verbazen. Een van de doelstellingen van het museum bestond er immers in:

‘to salvage the remnants of a past urgently threatened by an unprecedented building boom. From the museum’s inception, its founders sought to preserve a comprehensive pictorial record of the

city's evolving appearance, and, as early as 1924, they had discussed the idea of photographing every city street.¹⁶⁷

Deze brief aan Scholle is meteen het oudste officiële document waarin ze haar project uitlegt en verdedigt. Het loont dan ook de moeite om even dieper in te gaan op de wijze waarop ze haar stadsfotografieproject hier precies omschrijft: met welke intenties ze eraan begint en welke argumenten ze aanvoert om het belang ervan (voor een instelling als het Museum of the City of New York) te onderstrepen. Abbott opent de brief als volgt:

'I propose making a documentary interpretation of NY City in photographs, setting down many of the fast disappearing records of early New York which have and will have increasing historical value. The city is still greatly uncrystallized and is in the making. To record what remains of its early and various influences, its dramatic contrasts, its rapid state of flux emerging into one big form that is New York, is, (...) of great importance for the future archives of this city.'¹⁶⁸

Haar project is dus een fotografisch project met een documentaire inslag (een term waarvan de precieze contouren op dat moment nog niet vastlagen),¹⁶⁹ dat als voornaamste doel heeft de snel verdwijnende restanten van het oude New York vast te leggen. Het documentaire karakter van de beelden zou moeten blijken uit het feit dat het 'straight forward photographs without tricks, retouching or of the pretty picture type' zullen zijn.¹⁷⁰ Het project vindt zijn basis in het besef van de groeiende historische waarde van het verdwijnende patrimonium. Met de eerste zin lijkt Abbott haar project resoluut binnen de archiverende logica van het museum te plaatsen: het gaat

¹⁶⁷ Bonnie Yochelson, *Berenice Abbott. Changing New York. The Complete WPA Project*. The New Press, New York, 1997, p. 15

¹⁶⁸ Brief van Berenice Abbott aan Hardinge Scholle, gedateerd 16 november 1931. Archief van het Museum of the City of New York.

¹⁶⁹ Zie Olivier Lugon, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans 1920-1945*, Macula, Paris, 2001, p. 10.

¹⁷⁰ Brief van Berenice Abbott aan Hardinge Scholle, gedateerd 16 november 1931. Archief van het Museum of the City of New York.

om het vastzetten ('setting down') van wat op het punt staat te verdwijnen. Om haar werkwijze te omschrijven gebruikt ze het 'neutrale' werkwoord 'to record': iets vastleggen in een permanente vorm om er later naar te kunnen verwijzen.¹⁷¹ Aan deze 'recordings' wordt dan even verderop in de zin een meer specifieke bestemming toegekend: de beelden horen thuis in de 'future archives of the city'. Meteen wordt ook het publiek dat zij voor ogen heeft, gedefinieerd: dat doelpubliek is minder het contemporaine publiek, dan wel een potentieel publiek van toekomstige kijkers (onderzoekers, historici, nostalgische stadsbewoners,...).

Door de keuze van het werkwoord 'to record' en de nadere toelichting bij de plaats waar de beelden uiteindelijk zullen terechtkomen, omschrijft ze meteen ook de ambitie van deze beelden: het zullen archiefstukken zijn, beelden waarin iets opgeslagen wordt voor toekomstig gebruik, het zijn historische feiten van/over het verleden (iets verderop in haar brief gebruikt ze de term 'historical facts'). De bewarende logica van het archief ('to save for the future', luidt het elders in de brief) werkt ook door in de nadere bepaling van haar onderwerp, de stad New York. Uit de opsomming waarmee de hierboven geciteerde zin eindigt, blijkt dat haar aandacht vooral zal uitgaan naar wat er nog rest van de 'oude' stad, van de (architecturale) invloeden die ze ondergaan heeft (het archiveren dus van haar verleden). Precies daarom, zo stelt ze verder, zoekt ze steun bij het museum. Wat ze in eerste instantie van de instelling verwacht, is ondersteuning

'(...) in designating interesting landmarks and such things of interest bearing on the development and the nature of the city that are to be destroyed.'¹⁷²

De notie 'tijd' is alomtegenwoordig in de projectomschrijving: Abbott zal proberen het verleden te capteren (dat wat op het punt staat te verdwijnen), terwijl de aldus geproduceerde beelden bestemd zijn voor een toekomstig publiek. De fotograaf opereert daarbij in het 'nu', dat hier dus begrepen wordt als een loutere schakel tussen verleden en toekomst. Op basis van deze eerste

¹⁷¹ Zie definitie 'to record' in *Oxford American Dictionary*.

¹⁷² Brief van Berenice Abbott aan Hardinge Scholle, gedateerd 16 november 1931. Archief van het Museum of the City of New York.

omschrijving lijkt de fotografe nauwelijks geïnteresseerd in de huidige stad, maar legt ze de klemtoon op wat er staat te verdwijnen ('the fast disappearing records of early New York', 'what remains of its early and various influences', 'to give concentrated effort now to those parts of the city that are rapidly disappearing', 'such things of interest bearing on the development and nature of the city that are to be destroyed').¹⁷³ Zo geformuleerd past haar project in een hele reeks van documentaire stadsprojecten die in de late negentiende en vroeg twintigste eeuw gemeengoed waren. Het model voor deze inventariserende fotografie was de 'photographic survey', een praktijk die vooral in Groot-Brittannië en op het Europese vasteland opgang maakte maar die ook een belangrijke Amerikaanse pendant had (denk aan de landschapsfotografie van het Amerikaanse Westen, aan Timothy O'Sullivan voor de Clarence King-expeditie bijvoorbeeld). Het oermodel van deze 'photographic surveys' was de in 1852 georganiseerde Mission Héliographique, de eerste van staatswege gefinancierde fotografische inventaris van de Franse cultuurschatten.¹⁷⁴

Maar tegelijkertijd probeert Abbott iets toe te voegen aan haar 'photographic survey', het een eigen, unieke signatuur te geven. Naast een 'eenvoudige' inventaris van het verleden, beogen de beelden ook het idee 'verandering' zelf te omvatten. In deze brief verwoordt ze deze ambitie nog aarzelend – 'its rapid state of flux', 'recording the spectacle of the inimitable city', twee omschrijvingen die niet langer naar het verleden verwijzen, dan wel naar een dynamisch heden, een fragiel nu dat zich in de botsing tussen oud en nieuw openbaart. Elders in de brief luidt het bijvoorbeeld dat de door haar gepropageerde manier van vastleggen – geënt, zo stelt ze zelf, op de werkwijze van Atget en Matthew Brady – de beste en helderste 'visions of the

¹⁷³ Idem.

¹⁷⁴ Voor een analyse van de 'photographic survey' -beweging in Engeland en de rest van Europa, zie Elizabeth Edwards, *The Camera as Historian. Amateur Photographers and Historical Imagination, 1885-1918*, Duke University Press, London, 2012. Voor meer informatie over de landschapsfotografie van het Amerikaanse Westen en de rol van Timothy H. O'Sullivan hierin, zie Toby Jurovics (ed.), *Framing the West. The Survey Photographs of Timothy H. O'Sullivan*, Yale University Press, New Haven, 2010 en Joel Snyder, *One/Many. Western American Survey Photography by Bell and O'Sullivan*, The University of Chicago Press, Chicago, 2006. Over de Mission Héliographique, zie Anne De Mondenard, *La Mission héliographique. Cinq photographes parcourent la France en 1851*, Patrimoine, Paris, 2002.

city's extraordinary growth and rapid changes' zal opleveren.¹⁷⁵ De door Abbott geproduceerde beelden zullen niet alleen een stand van zaken vastleggen, maar zijn ook pogingen om het proces van verandering zelf weer te geven.

Dat fotografie het voortschrijden van de tijd kon stremmen of zelfs compleet kon bevriezen, was een zienswijze die ondertussen gemeengoed geworden was, maar dat fotografie ook geschikt zou zijn om dit proces van mutatie/transformatie te vatten, was iets nieuws. Voor Abbott was vooral dit tweede aspect belangrijk: fotografie, zo stelt ze wat uitdagend, zou het uitgelezen medium zijn om de snel wisselende gedaantes van de stad te capteren. Ze merkt op:

'Only photography can catch the swift surfaces of cities today. When the proper medium of photography will have been understood, it will be recognized as having most descriptive literary value and to be most suitably adapted to the recording of historical facts.'¹⁷⁶

Deze wat enigmatische bewering wordt inzichtelijker als we er een andere tekst bij betrekken waarin Abbott uitweidt over de specifieke relatie tussen fotografie en tijd. In deze tekst met als titel 'Photographer as Artist' stelt zij dat snelheid ('speed') de twintigste eeuw van de vorige eeuwen wezenlijk doet verschillen.¹⁷⁷ De versnelling van transportmiddelen, van communicatiemiddelen, van technologische verbeteringen allerhande, enzovoorts. hebben ook geleid tot een subjectief aanvoelen van versnelling: de tijd zelf lijkt ook te versnellen en de geschiedenis lijkt volgens alsmear snellere cycli te verlopen. Abbott concludeert hieruit dat snelheid de belangrijkste kwaliteit moet zijn van de twintigste-eeuwse kunst. Vanuit die optiek is fotografie uiteraard het instrument bij uitstek om dit wezenskenmerk tot uitdrukking te brengen, want, zo stelt ze, fotografie is synoniem van snelheid.

¹⁷⁵ Brief van Berenice Abbott aan Hardinge Scholle, gedateerd 16 november 1931. Archief van het Museum of the City of New York.

¹⁷⁶ Idem.

¹⁷⁷ Berenice Abbott, 'Photographer as Artist', in: *Art Front*, vol. 16, 1936.

'No other medium has this capacity for instantaneous observation, this all-seeing eye which (in comparison with the painter or the draftsman) seems to function with the speed of light.'¹⁷⁸

Fotografie is het medium van de modernisering: het snelle, zenuwachtige klikken van de camera is tegelijk gevolg en uitdrukking van de hectische versnelling die de moderniteit in gang gezet heeft. Al vanaf het begin van haar conceptie, draagt fotografie – ondanks de relatieve traagheid van de eerste processen (weinig lichtgevoelige emulsie, zwakke lenzen,...) – deze snelheid in zich. Eenmaal het licht binnenstroomt, overspoelt het de foto in één gulp en het hele oppervlak wordt in eenzelfde moment belicht. Heel het beeld wordt in een ruk belicht en dat geldt voor het hele oppervlak. Alles wat binnen het bereik van de lens valt, wordt op hetzelfde moment zonder onderscheid tussen hoofd- en bijzaak, automatisch weggeschreven naar de lichtgevoelige laag. Met andere woorden: fotografie kan niet anders dan het beeld van een razendsnel opererend oog oproepen.

Maar snelheid (of versnelling) als thema exploreren betekent daarom nog niet dat de fotograaf zelf gehaast en ondoordacht te werk zou moeten gaan, integendeel zelfs. In haar brief aan Scholle verwoordt ze het nog enigszins timide - haar 'comprehensive photographic record of NY (will be) made with vision and unity of purpose', twee kwalificaties die een zekere reflectie en dus bedachtzame traagheid lijken te veronderstellen -, maar in een andere tekst over Changing New York is ze veel explicieter:

'The capturing of the vanishing instant cannot be hurried. The work must be done deliberately, in order that the artist actually will set down in the sensitive and delicate photographic emulsion the soul of the city. Haste is always damaging to the creative process; and particularly in photographing a great city where the photographer must set up the camera in crowded streets or on dangerously precipitous roof-tops, rickety fire-escapes with broken steps, streets where there is tremendous vibration of trucks, elevators, subways, streets where the winds blow with fury down the narrow canyons, sometimes toppling over the camera. Here sufficient time must be

¹⁷⁸ Idem.

taken to produce an expressive result in which moving details must coincide with balance of design and significance of subject.¹⁷⁹

De snelle wereld waarin de fotograaf staat, moet beantwoord worden met een zekere vertraging: hij moet tijd nemen om de effecten van de versnelling te kunnen tonen. Hij staat stil, het oog van de orkaan, een geduldige lens die haar tijd neemt. Het gaat niet alleen om de tijd die nodig is om de technische procedure waarmee het beeld gemaakt wordt in gang te zetten (het klaarmaken van de lichtgevoelige plaat, het opstellen van de camera, het kiezen van een 'juiste' lens, enzovoorts), maar evenzeer om een andere tijd, een denk-tijd die aan de opname van het beeld voorafgaat (want de opname moet in de woorden van Abbott, 'deliberate', weloverwogen zijn). Het is die bezonnenheid die ervoor zorgt dat het fotografische beeld een ruimte wordt waarin men het fenomeen 'versnelling' zichtbaar en dus denkbaar kan maken.

De camera hoort niet alleen de snelheid toe omdat ze deel is van een ruimer proces van modernisering en automatisering,¹⁸⁰ maar is dus ook een geschikt instrument om de (culturele, intellectuele, maatschappelijke) effecten van die versnelling tot uitdrukking te brengen. De eerste vorm van snelheid vloeit haast automatisch voort uit de technische natuur van het gebruikte dispositief, de tweede veronderstelt deliberatie vanwege de operator van het toestel. Beide aspecten staan in een gespannen relatie met elkaar: het eerste gaat uit van een eerder passieve overgave aan het toestel, het tweede vereist juist een vorm van actieve controle, van manipulatie (de fotograaf die het automatisme van het mechanische proces opschort wat noodzakelijkerwijze tot vertraging leidt). Versnelling en vertraging zitten in een onontwarbare knoop verstrikt: slechts door een stiltegebied af te bakenen te midden van het hectische stadsleven kan de fotograaf snelheid in een beeld oproepen. Het verklaart meteen ook waarom Abbott uiteindelijk de snelle en wendbare kleinbeeldcamera inruilt voor de logge en zware technische camera: de

¹⁷⁹ Berenice Abbott, 'Changing New York', in: Julia Van Haaften (ed.), *Berenice Abbott Photographer. A Modern Vision. A Selection of Photographs and Essays*, New York Public Library, New York, 1989, p. 25.

¹⁸⁰ André Rouillé ontwikkelt een gelijkaardige these over dit intieme verband tussen fotografie en moderniteit, tussen fotografie en stad, tussen fotografie en de ervaring van (een vooral door mechanisering aangedreven) versnelling in zijn studie over de geschiedenis van de fotografie. Zie André Rouillé, *La Photographie. Entre document et art*, Gallimard, Paris, 2005, pp. 50-51.

verschillende operaties die dit zware apparaat haar oplegt, dwingen haar om in het stromen van de tijd stil te staan.

b) Een cultureel onbehagen

Dat Berenice Abbott aan het probleem 'tijd' zo'n centrale plaats toekent in de formulering van haar Changing New York-project hoeft niet te verbazen. Zoals Mary Anne Doane in haar studie *The Emergence of Cinematic Time: Time, Modernity, Contingency and the Archive* aantoont, is tijd (of liever: de ervaring ervan) een centraal probleem van de moderniteit.¹⁸¹ Alhoewel dit probleem zeer acuut aanvoeld wordt in de eerste decennia van de twintigste eeuw (en daar dan beschreven wordt als een proces van versnelling, een bombardement van alsmaar meer prikkels die op het zenuwstelsel afgevuurd worden),¹⁸² ligt de kiem ervan diep verscholen in de eraan voorafgaande eeuw. De negentiende eeuw, zo stelt Doane in haar lijvige studie, zou men kunnen lezen als de eeuw waarin het verschil tussen objectieve en subjectieve tijd, of juister uitgedrukt, tussen mechanische en beleefde tijd, steeds sterker ervaren werd. Die verhoogde spanning kende drie oorzaken. Een eerste was de veralgemening van de zakhorloge die vanaf het laatste decennium van de negentiende eeuw tot de standaarduitrusting van elk individu ging behoren. Met die zakhorloge wordt tijd iets paradoxaals: tegelijkertijd intiem (want je draagt de tijd letterlijk mee op je lichaam) en universeel (de horloge meet een abstracte, algemene tijd).¹⁸³ De horloge – Doane noemt het een draagbare prothese om tijd te meten – meet met andere woorden niet de persoonlijke tijd, maar de gedeelde, sociale tijd die voor iedereen dezelfde is. De tijd waaraan men zich onderwerpt telkens men een blik op zijn horloge werpt, is een gemechaniseerde en geobjectiveerde tijd die haaks staat op een persoonlijke tijdservaring.

Doane ziet een tweede oorzaak in de opkomst van een nieuw transportmiddel: de trein. Voor een rationele planning van het

¹⁸¹ Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Time, Modernity, Contingency and the Archive*, Harvard University Press, Cambridge, 2002.

¹⁸² Georg Simmel, 'Les grandes villes et la vie de l'esprit', in: Georg Simmel, *Philosophie de la modernité. La femme, la ville, l'individualisme*, Payot, Paris, 1989, pp. 233-252.

¹⁸³ Ibidem, p. 4.

spoorwegverkeer was het noodzakelijk dat de spoorwegmaatschappijen een vast tijdschema hanteerden met duidelijke vertrek- en aankomsturen. Maar in een situatie waar elke stad – elk dorp soms zelfs – een licht afwijkende tijd kende (zo liep de tijd in Reading bijvoorbeeld – zo’n 75 kilometer verwijderd van Londen – vier minuten achter op de Londen-tijd), leek het onbegonnen werk zo’n schema in te voeren. Dit praktische probleem kon enkel opgelost worden via een verdere standaardisering, rationalisering en stabilisering van de tijd en dat op een mondiaal niveau. Met de invoering van de tijdszones (in 1884, door de Internationale Conferentie over Tijdsstandaarden in Washington DC) werd het voor het eerst mogelijk een gestandaardiseerde tijdstabel op te stellen zodat de treingebruiker eindelijk een overzichtelijk reisschema in handen kreeg.¹⁸⁴

Een derde element dat volgens Doane een rol speelt in deze crisis van de tijdservaring had te maken met de onderwerping van het arbeidende lichaam aan een strikt temporeel regime. De invoering van de ponskaart in 1893 – waardoor aankomst en vertrek van arbeiders beter gecontroleerd kon worden – is daar slechts één, zij het uiterst zichtbaar, voorbeeld van. De zogenaamde taylorisatie van de arbeidstijd beoogde een efficiëntere aanwending ervan: wat men het koste wat het kost wou vermijden, was een excès aan ‘verloren tijd’ (‘dead time’ of ‘onbenutte tijd’). En dus werden er allerlei onderzoeken gedaan (onderzoeken waarbij soms zelfs een beroep gedaan werd op de fotografie) die de verschillende arbeidsprocessen grondig te ontleedden.¹⁸⁵ Op basis van een doorgedreven analyse van de opeenvolgende handelingen die noodzakelijk waren om een bepaalde taak uit te voeren, werd dan een methode vastgelegd om deze taak zo snel en efficiënt mogelijk, zonder overbodige handelingen, uit te voeren. Arbeid werd in stukjes gehakt om het arbeidsproces beter te kunnen doorgronden en zo beter te controleren. Door een doorgedreven fragmentatie van de arbeid en de daaropvolgende reconstructie van het ideale werkproces, hoopte men het arbeidende lichaam te drillen, de arbeid te mechaniseren.

De implementatie van zo’n objectieve, mechanische tijd bracht een nieuwe tijdservaring met zich mee, een ervaring die haaks staat op een andere en veel

¹⁸⁴ Ibidem, p. 5.

¹⁸⁵ Ibidem, pp. 5-6.

oudere beleving van de tijd. De objectieve tijd (de gemeten tijd van de horloge, van het spoorboekje, van de gemechaniseerde arbeidstijd) is een uniforme, homogene, onomkeerbare tijd, een tijd ook die deelbaar is in discrete eenheden (het is een discontinue tijd – zoals duidelijk blijkt uit de mechanisering van de arbeidstijd bijvoorbeeld). Ze breekt met wat Doane in haar boek de ‘beleefde tijd’ noemt, een tijd die in tegenstelling tot de ‘objectieve tijd’ niet homogeen, maar heterogeen is (het is een individuele tijd, geen sociaal gedeelde tijd), die niet onomkeerbaar in één richting verloopt maar cyclisch is (ze wordt bepaald door het ritme van dag en nacht, door de wisseling van de seizoenen, enzovoorts), die niet discontinu is maar juist als een diepe continuïteit ervaren wordt (ze is niet opdeelbaar, maar ondeelbaar).¹⁸⁶ Het is de spanning tussen deze intieme, interne tijdservaring en een externe, opgelegde tijd (die daarenboven als de ‘echte tijd’ beschouwd wordt) die aan de basis ligt van wat Doane omschrijft als een crisis in de tijdservaring. Deze spanning vertaalt zich volgens de auteur in een epistemologische angst met betrekking tot de tijd: ook al hebben we nu dankzij de introductie van de horloge eindelijk een instrument in handen om de tijd te meten (en dus te controleren), meer dan ooit lijkt de tijd ons vanaf dan juist voorgoed te ontglippen.

Een bizarre paradox dus: het instrument (de horloge) dat de tijd meetbaar en dus beheersbaar moet maken, zorgt er tevens voor dat tijd (letterlijk) onvoorstelbaar wordt. De tijd die door de horloge aangegeven wordt (minuten, uren, later seconden) zijn wiskundige abstracties waarvoor we geen corresponderend mentaal beeld kunnen oproepen. We weten niet hoe lang een minuut, een uur, een seconde,... precies duurt, of liever: we kunnen ons daar (zonder de hulp van externe instrumenten) niet echt iets bij voorstellen. Wat dus met andere woorden ontbreekt, is een manier om deze nieuwe temporele ervaring zichtbaar te maken (er een beeld van te scheppen). De crisis van de moderne tijdservaring is een crisis van de representatie.¹⁸⁷ Het is in het kader van de zoektocht naar een beeld van de nieuwe, moderne tijdservaring dat men zich in eerste instantie naar de fotografie wendt (en later de film). Op zich hoeft dat uiteraard niet te verbazen, want het fotografische dispositief is op een intieme manier verbonden met de

¹⁸⁶ Ibidem, pp. 8-9.

¹⁸⁷ Ibidem, p. 9.

mechanische tijd (de afgemeten tijd van de horloge). Zo stelt Michel Frizot in zijn analyse van de fotografische techniek dat het fotografisch proces in de tijd begrensd is.¹⁸⁸ De belichting van het lichtgevoelige materiaal kent een startpunt (wanneer de lens opengaat en het licht binnenstroomt) maar ook – noodzakelijk – een eindpunt (het valluikje klappt terug dicht). Welnu, zo gaat Frizot verder, deze ‘belichtingstijd’ is niet een weergave van de unieke, beleefde tijd van de operator van het apparaat, maar valt samen met de strikt bemeten, gemechaniseerde tijd van het uurwerk.¹⁸⁹ In de primitieve fotografie (toen de opnametijd vaak nog een kwestie van minuten of soms zelfs uren was) mat men de tijd waarin de lens moest blijven openstaan met een horloge. Het is pas later, zo rond 1880, dat de fabrikanten de fotocamera begonnen uit te rusten met een ingebouwd tijdsmechanisme dat het openen en het sluiten van de sluiters automatisch regelde. Geleidelijk aan werd het vanaf dan mogelijk om uiterst snelle sluitertijden te bekomen (in 1892 maakt de Franse wetenschapper-fotograaf Etienne Jules-Marey opnames met een sluitertijd van 1/2500 sec., een tijdruimte die voor het menselijke verbeeldingsvermogen hoe dan ook onvoorstelbaar blijft).

De wetenschappelijke/fotografische fascinatie voor tijd bereikte een hoogtepunt in de verschillende fotografische experimenten met het bewegende lichaam (van mens en/of dier). De twee meest eminente figuren hier zijn ongetwijfeld Eadweard Muybridge en Etienne Jules-Marey.¹⁹⁰ Beiden gebruikten fotografie als een instrument om beweging te analyseren, om de tijd te ontleden. Alhoewel ze andere technieken gebruikten – Muybridge verdeelde de opeenvolgende fases van een enkele beweging over verschillende negatieven, Marey probeerde zoveel mogelijk beweging te capteren in de beperkte ruimte van een enkele opname –, blijft het doel

¹⁸⁸ Dit inzicht kwam mij ter ore tijdens een les van Michel Frizot in het kader van zijn cursus aan de Ecole du Louvre, ‘La photographie et les médias: magazines et livres dans l’entre-deux-guerres’ (15 november 2007). De uitvinding van fotografie slaat dan niet zozeer op het ‘vinden’ van een lichtgevoelige stof met de juiste chemische samenstelling, maar op de vondst van een chemisch middel dat de verandering van deze lichtgevoelige stof onder invloed van licht kon stopzetten.

¹⁸⁹ Michel Frizot, *Etienne Jules-Marey. Chronophotographie*, Nathan, Paris, 2001, p. 16.

¹⁹⁰ Voor een grondige analyse van het technowetenschappelijk dispositief van Etienne Jules-Marey, zie Michel Frizot, *Etienne Jules-Marey. Chronophotographie*, Nathan, Paris, 2001. Voor het werk van Eadweard Muybridge, zie Philip Prodger, *Time Stands Still. Muybridge and the Instantaneous Photography Movement*, Oxford University Press, Oxford, 2003.

telkens hetzelfde: proberen de beperkingen van het normale menselijke kijken te overstijgen om nieuwe, ongeziene fenomenen bloot te leggen voor de analytische blik van de wetenschap. Maar deze nieuwe, voorheen ongeziene, wereld die daar in de fotografische opname verschijnt, voedt niet alleen de wetenschappelijke nieuwsgierigheid, maar jaagt ook angst aan. Wat zich daar openbaart, past niet langer in de geldende esthetische en epistemologische categorieën: esthetisch is de momentopname zelden ‘mooi’ te noemen (het reduceert het gelaat al te vaak tot een grimas, als er al een herkenbaar gelaat te zien is), epistemologisch toont het niet meer dan een betekenisloos moment (het moment zonder meer, zonder symbolische verdichting).¹⁹¹ Wat de camera daar capteert in die fractie van een seconde, heeft op zich geen betekenis. Het verkrijgt pas opnieuw enige betekenis wanneer het in een reeks geplaatst wordt – vandaar de keuze van Muybridge om in tegenstelling tot Marey de verschillende momentopnames niet in één beeld te vatten, maar te spreiden over een reeks van beelden. Het afzonderlijke beeld is bij hem niet meer dan een zinloze schakel: het is de ketting die het beeld terug zin en betekenis geeft (die de volle beweging reconstrueert, een reconstructie die echter nog steeds de verbeelding van de kijker nodig heeft om de ‘lege’ ruimte tussen de verschillende fases van de beweging op te vullen).

Wat in deze fotografische experimenten rond tijd, volgens Doane, centraal staat, is een fascinatie (en vrees) voor het contingente, voor het pure toeval. Waar het toeval vóór de moderniteit zich hulde in de gedaante van het noodlot, verscheen het nu nog louter als een accident, als een manifestatie van de pure contingentie. Het toeval is dat wat het op controle beluste systeem ondermijnt: het toeval is de doorbraak van het werkelijk nieuwe, het onverwachte, het verrassende (het catastrofale ook). Het toeval is datgene wat ons bevrijdt uit het verstikkende berekenbaarheid van het systeem.¹⁹² Tegelijkertijd echter is de verschijning van het toeval ook iets wat door het systeem zelf opgeroepen wordt: het is een bijproduct van de mechanisering van de tijd. Het is pas binnen een dergelijke tijdsopvatting dat de moderne invulling van het begrip ‘toeval’ als het accidentele gedacht kan worden.¹⁹³

¹⁹¹ Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Time, Modernity, Contingency and the Archive*, Harvard University Press, Cambridge, 2002, p. 208.

¹⁹² Ibidem, pp. 10-11.

¹⁹³ Idem.

Welnu, zo gaat Doane verder, fotografie zal al snel – door haar intieme verwevenheid met de mechanisering en rationalisering van de tijd – uitgroeien tot het medium bij uitstek waarmee die spanning tussen controle en overgave, tussen systeem en toeval aan de orde gesteld kan worden. Fotografie is dan dat paradoxale apparaat, dat, alhoewel het de vrucht is van het rekenende, calculerende denken,¹⁹⁴ als eindproduct een uiterst particulier (en dus contingent) ogenblik produceert, zonder universele geldigheid. Het realistische, heldere fotografische beeld geeft ons geen toegang tot het algemene of het universele, enkel tot het singuliere ogenblik. Elke foto toont niet meer dan het onherhaalbare, unieke ‘nu’ (dat wat zich wezenlijk onttrekt aan de herhaling).¹⁹⁵ Binnen het technische dispositief van de fotografie kan de tijd dus opnieuw gedacht worden als een vrije, open, ongedetermineerde tijd, niet als de getemde tijd die de uitkomst is van een controlerend systeem. Deze nieuwe, anti-objectieve tijdservaring die door het fotografische dispositief opgewekt wordt, kan echter niet gelezen worden als een terugkeer naar de subjectieve, ‘beleefde tijd’ van weleer. Het is een heel nieuwe, typisch moderne tijdservaring die hier het licht ziet, een tijdservaring die ruimte biedt voor het toeval en het tegelijkertijd beheersbaar maakt.¹⁹⁶ Binnen het technisch dispositief van de fotocamera blijken toeval en systeem twee kanten van dezelfde medaille te zijn.

Elk fotografisch beeld is hoe dan ook bepaald door toeval, of zoals Doane het formuleert: fotografie capteert eenvoudigweg een moment (niet hét moment), een specifieke configuratie in tijd en ruimte die elke noodzakelijkheid mist.¹⁹⁷ Vandaar de altijd wat dubbelzinnige houding ten opzichte van het fotografische beeld: tegelijkertijd bevrijdend (want rebels anti-universalistisch) maar ook angstaanjagend (want minstens schijnbaar radicaal contingent en dus uiteindelijk betekenisloos).¹⁹⁸ Fotografie (en later film)

¹⁹⁴ Zie Villem Flusser, *Een filosofie van de fotografie*, IJzer, Utrecht, 2007, p. 33.

¹⁹⁵ Men kan nooit tweemaal exact hetzelfde fotografische beeld maken.

¹⁹⁶ Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Time, Modernity, Contingency and the Archive*, Harvard University Press, Cambridge, 2002, pp. 10-11.

¹⁹⁷ Ibidem, p. 12.

¹⁹⁸ Het is dan ook niet ‘toevallig’ dat het toeval de aartsvijand was van het pictorialisme en van elke andere fotografische stroming daarna die het fotografische beeld met een zekere artistieke ambitie hoopte op te laden. Zie Kevin Moore, *Jacques Henri Lartigue. The Invention of an Artist*, Princeton University Press, Princeton, 2004, p. 39.

verschijnen hier als technische media die door hun specifieke indexale relatie tot de werkelijkheid de kijker/toeschouwer een geprivilegieerde toegang tot het toeval zouden kunnen bieden. Tegelijkertijd mag deze puur indexale relatie het echter nooit volledig winnen van de nood een betekenisvol beeld te produceren (een beeld dat een inhoud kan communiceren): men zoekt het contingente wel op, maar doet er tegelijkertijd alles aan om er niet door verzwolgen te worden. In het fotografische beeld mogen we in het beste geval een gebonden toeval ontmoeten. Wat deze analyse van Doane ons leert, is dat de fotograaf bezeten is door de vrees in de epistemologische afgrond die elk fotografisch beeld opent te verdwijnen, de vrees opgeslokt te worden door de nietszeggende betekenisloosheid van het om-het-even-wat en/of het om-het-even-wanneer.

c) Controle versus overgave

Wie zoals Abbott de fotocamera uitroept tot het instrument bij uitstek om de 'swift surfaces of cities' vast te leggen, wordt onvermijdelijk geconfronteerd met de hierboven geschetste problematiek. Hoe vermijd je als fotograaf ten onder te gaan in een losse verzameling contingente ogenblikken? De uitdaging voor Abbott zal er dan ook in bestaan een manier te vinden om de altijd dreigende betekenisloosheid van het mechanisch geproduceerde beeld te vermijden. In eerste instantie situeert Abbott de oplossing in de door haar aangewende fotografische techniek. Het cruciale belang van controle is daarin een telkens terugkerend element. In 'Documenting the City', een tekst die in 1942 gepubliceerd werd in het tijdschrift *The Complete Photographer* (dus na de voltooiing van het Changing New York-project), gaat Abbott dieper in op wat dat nu precies betekent, een stad documenteren. De fotograaf die een stad wenst te documenteren moet een reeks van bewuste keuzes maken: het is een fotograaf die kan selecteren, een onderscheid kan aanbrengen in wat belangrijk is en wat niet, een fotograaf die weet wat hij wil (en vooral niet wil) en een fotograaf ook die over de nodige technische bagage beschikt om het fotoapparaat aan zijn wil te onderwerpen. De stadsfotograaf is met andere woorden iemand die het 'toeval' zoveel mogelijk kan uitsluiten. Deze kwaliteiten zijn zelfs noodzakelijk voor elke fotograaf die als een historicus de verschillende lagen waaruit de stad opgebouwd is, wenst te peilen. Ze schrijft:

‘Selection makes the photographer a true historian. He must know what to photograph and what not to photograph, to give meaning to his visual chronicle of civilization. It is not enough to record what exists today; the photographer must make his document significant. Here the artist is needed, for form and composition emphasize the drama of the contemporary city.’¹⁹⁹

Selectie is het kernbegrip: dat is wat de fotograaf tot een werkelijke historicus zou maken. Dat selecteren wordt meteen nader bepaald: het verwijst naar het kiezen van een onderwerp (naar het ‘wat’ van het beeld). Selecteren veronderstelt dus een zekere kennis van het onderwerp, want het is op basis van die kennis, dat verworven inzicht, dat er een beargumenteerde keuze gemaakt kan worden. Deze vorm van selectie heeft dus vooral te maken met het kiezen van het ‘juiste’ onderwerp, dat wil zeggen het onderwerp dat betekenisvol is binnen de visuele kroniek die de fotograaf van de door hem geviseerde stad wenst te vertellen.

De keuze voor het woord ‘chronicle’ is uiteraard niet toevallig: het verwijst door naar de noodzaak om de verkregen beelden in een verhalende vorm te gieten. In de literatuurwetenschap verwijst het begrip ‘kroniek’ naar ‘een verhaal van historische gebeurtenissen, accuraat weergegeven en in chronologische volgorde gerangschikt’.²⁰⁰ Aan het begrip ‘kroniek’ worden echter ook twee andere betekenissen toegekend, betekenissen die juist in het kader van een fotografische kroniek uitermate veelzeggend zijn. Zo zou het in een kroniek gaan om teksten die zichzelf presenteren als een authentiek, historisch tijdsbeeld, teksten dus die zich onderscheiden van de roman die een fictieve (en dus ‘onware’) wereld oproept. Een tweede betekenis die men aan de kroniek geeft, is dat het hier een vorm van geschiedschrijving betreft waarbij de historische feiten enkel opgesomd worden, niet geïnterpreteerd.²⁰¹ Wat terugkeert in beide definities is dat de kroniek pretendeert een loutere registratie te zijn, een presentatie van feiten zonder de onderliggende

¹⁹⁹ Berenice Abbott, ‘Documenting the City’, in: Willard D. Morgan (ed.), *The Complete Photographer*, Vol. 4, Issue 22, p. 1398.

²⁰⁰ Hendrik Van Gorp (ed.), *Lexicon van literaire termen*, Martinus Nijhoff Uitgevers, Groningen, 1998, p. 244.

²⁰¹ Idem.

verbanden te articuleren. In het kader van een fotografische kroniek zou die registrerende kwaliteit gewaarborgd zijn door het mechanische karakter van het door de camera geproduceerde beeld. Maar Abbott neemt tegelijkertijd afstand van die ambtelijke weergave van de kroniek door te pleiten voor een betekenisvol verhaal (het gaat tenslotte om 'to give meaning to'). Voor haar gaat het om het produceren van een zinvolle kroniek, dus juist niet om een loutere nevenschikking van historische feiten in hun chronologische volgorde. Er is nood aan een selectieve, interpreterende blik die betekenis geeft aan de pure opsomming van feiten. De fotografische documentatie van de stad mag dus juist geen kroniek zijn, of liever: het moet – een wellicht onmogelijke – combinatie zijn van een registrerend én interpreterend oog.

Vandaar dat het selecteren ook nog op een ander niveau een beslissende rol speelt. De keuze die de fotograaf gemaakt heeft voor dit of dat onderwerp moet immers ook resulteren in een zinvol beeld (en niet in een louter beschrijvende opname). Hier dringt zich een tweede moment van selectie, van keuzes maken op: het gaat dan om formele keuzes die de fotograaf moet maken zodat zijn beeld het drama van de hedendaagse stad zou kunnen vertellen. Selectie verwijst hier dus door naar het aangewende formele instrumentarium (naar het 'hoe' van het beeld). Het samenkomen van deze twee momenten van selectie betekent dat de fotograaf-historicus van de stad over twee vaardigheden moet beschikken: hij moet zowel kunnen 'zien' (hij moet het relevante van het irrelevante kunnen onderscheiden) en hij moet over een 'oog' beschikken (hij moet het eenmaal gekozen onderwerp in een welbepaalde vorm kunnen gieten zodat het beeld met inhoud opgeladen wordt).

Wanneer Abbott in haar boek *A Guide to Better Photography* een soort van procedure schetst voor het maken van wat zij dan beschouwt als een geslaagde fotografische opname, valt niet alleen de precisie op waarmee ze de fotografische act (van opname tot afdruk) ontleedt, maar ook de massale denkactiviteit die ervoor nodig is (het volstaat duidelijk niet de camera zomaar naar de wereld te richten en een knop in te drukken). Ze schrijft:

- 'Wherever you work, you follow the same general procedure (...):
1. Choose your subject (...)
 2. Study your subject for the best angle of view. If possible, walk all around it.

3. Choose your perspective (...)
4. Decide on the height of the camera, whether ground level, waist level, eye level or higher.
5. Decide on the center of interest, so that it controls your picture as you see it in ground glass or finder.
6. Examine the foreground for details to enhance the photograph.
7. Compose the principal subject in relation to background (...)
8. Regulate the sharpness of background and foreground in relation to the central theme. (...)
9. Be sure the sun does not strike the lens of the front of the camera. (...)
10. If the light is flat and uninteresting, take the photograph at another time of day.
11. Study the image on the ground glass, and apply what you know of composition and lightning.
12. When calculating exposure, think how the subject will look in the final print. (...)
13. Keep notes on exposure, time of day, film, etc. and you will even learn from failures.
14. If more than a third of the picture is sky or white objects (...) against a blue sky, place a medium yellow or yellow green filter over the lens and increase time of exposure by the given filter factor.
15. Guard against strong winds or vibrations (...)
16. If the print fails to meet your hopes, do the subject over, trying to correct your mistakes.²⁰²

Een aantal van deze voorstellen zijn gewoon praktische regels om de meest voorkomende ‘fouten’ te verhinderen (zorg ervoor dat er geen zonlicht in de lens valt bijvoorbeeld), maar wat vooral opvalt in deze opsomming is de nadruk op woorden als ‘choose’, ‘study’, ‘examine’, ‘decide’, ‘calculate’, ‘compose’, ‘think’, ‘regulate’, ‘learn’. Een fotograaf die naam waardig is dus blijkbaar iemand die kiest, die bestudeert, zelfs aandachtig onderzoekt, die beslist, berekent, componeert, nadenkt, bijstelt en uiteindelijk leert van zijn fouten. Allemaal activiteiten die een intellectuele inzet vereisen, die wijzen op een constant toezicht op het fotografische proces, tijdens de voorbereiding

²⁰² Berenice Abbott, *A Guide to Better Photography*, Crown Publishers, New York, 1941, pp. 22-23.

van de opname, tijdens de eigenlijke executie ervan én tijdens de nabewerking. Op elk van deze gebieden demonstreert de fotograaf zijn soevereiniteit: hij kiest een onderwerp, bepaalt zijn standpunt, dirigeert zijn camera in een bepaalde richting, regelt de scherpstelling en de belichting, componeert het beeldvlak, enzovoorts.

Die voortdurende concentratie van een fotograaf die niets aan het toeval wenst over te laten, mondt echter uit in een (meestal korte) flits waar de fotograaf voor even buitenspel gezet wordt. Het is het moment van de opname, het enige moment – maar tegelijkertijd ook het meest cruciale moment – waarop de soevereiniteit van de fotograaf radicaal gesteld in vraag wordt. Het is het moment waarop het licht de donkere holte van de camera binnenstroomt en zich vastzet op de lichtgevoelige laag, het moment met andere woorden waarop het feitelijke beeld ‘geproduceerd’ wordt. Het is een onherroepelijk moment: eenmaal het knopje ingedrukt, neemt de mechaniek van het apparaat het van de fotograaf over zonder dat hij nog kan ingrijpen. Het is het moment met andere woorden waarop het blinde toeval toeslaat. Het fotoapparaat, zo stelt Vilém Flusser in zijn *Filosofie van de fotografie*, openbaart zich hier als een ‘black box’, dat wil zeggen als een apparaat waarvan men weliswaar de invoer en de uitvoer kan beheersen, maar waarbij men niet precies kan weten wat zich diep binnenin het apparaat zelf afspeelt.²⁰³ Op basis van deze eigenschap van het fotoapparaat, zo gaat Flusser verder, kunnen we de fotograaf misschien nog het best begrijpen als een functionaris: als iemand die weet hoe hij het apparaat kan voeden en het ook kan aanporren tot het voortbrengen van beelden, maar die desalniettemin op de ondoordringbaarheid stoot van wat er zich in die fractie van een seconde tussen in- en uitvoer voordoet. Als functionaris is de fotograaf tegelijkertijd ‘actief’ en ‘passief’: ‘(...) de functionaris beheerst het apparaat dankzij de controle van zijn buitenkanten (van de invoer en uitvoer) en wordt erdoor beheerst dankzij de ondoorzichtigheid van zijn binnenste’.²⁰⁴ Als functionaris zit de fotograaf met andere woorden gevangen in een vreemd soort van spagaat: hij beheerst een spel waarvoor hij eigenlijk geen competentie kan bezitten.²⁰⁵ Ook hier weer zien we hoe ‘systeem’ en ‘toeval’

²⁰³ Vilém Flusser, *Een filosofie van de fotografie*, IJzer, Utrecht, 2007, p. 29.

²⁰⁴ Idem.

²⁰⁵ Idem.

(zij het een vreemd soort van toeval, een toeval dat volledig bepaald wordt door chemische en fysische processen) elkaar treffen in het fotografische dispositief.

Zoals blijkt uit haar hierboven geciteerde procedure, negeert Abbott echter dit technische moment. Haar aandacht gaat daarentegen volledig uit naar de verschillende acties die de fotograaf voor en na dat moment van zelfverlies stelt: ze beklemtoont voortdurend de doorslaggevende rol van de fotograaf in de voorbereiding en nabewerking van het fotografische beeld en lijkt dus te suggereren dat een 'geslaagde', 'goede' foto volledig op het conto van een bewust opererende fotograaf geschreven kan worden. Slechts die fotograaf die ten volle zijn verantwoordelijkheid opneemt kan werkelijk tot het gilde van 'de fotograaf' gerekend worden. Ook in de eerste formulering van haar projectvoorstel beklemtoont ze het belang van controle, van de rol die visie en bedachtzaam handelen spelen, wanneer ze stelt dat haar 'comprehensive photographic record of NY (will be) made with vision and unity of purpose'.²⁰⁶ Toch is ook zij zich bewust van die onophefbare spanning tussen 'toeval' en 'systeem' zoals die zich in de fotografische beeldproductie voordoet.

In de brief die ze aan Hardinge Scholle schrijft, geeft Abbott op een bepaald moment een omschrijving van het fotografisch medium waarin deze spanning tussen controle en overgave opnieuw een rol speelt, zij het op een ander, niet meer louter technisch, niveau. Ze schrijft:

'When the proper medium of photography will have been understood, it will be recognized as having most descriptive literary value (...).'²⁰⁷

Wat in deze bepaling van het fotografisch medium opvalt, is het begrippenpaar 'descriptive literary': het eigene aan het fotografisch medium, zo stelt Abbott hier, is dat het tegelijkertijd descriptief én literair is. Descriptief kan hier begrepen worden als een 'overgave' aan de werkelijkheid, terwijl literair er eerder een gecontroleerde omgang mee veronderstelt. Zo

²⁰⁶ Brief van Berenice Abbott aan Hardinge Scholle, gedateerd 16 november 1931. Archief van het Museum of the City of New York.

²⁰⁷ Idem.

moet het fotografisch beeld volgens Abbott tegelijkertijd gelezen worden als een document, dus als een loutere beschrijving van wat er zich voor de camera bevindt, en als een vertellend beeld, dat wil zeggen een betekenisvol beeld dat een scherpzinnige verklaring moet bieden van de gefotografeerde zaak.²⁰⁸ Zoals Doane het in haar studie over de cinematografische tijd stelt, is dit samenkomen van ‘tonen’ en ‘vertellen’ in het fotografisch beeld cruciaal om het te behoeden voor de totale betekenisloosheid. In een verwijzing naar het onderscheid dat Georg Lukács in zijn studie over het naturalisme en het realisme maakt tussen vertellen en beschrijven, zegt Doane daarover het volgende:

‘Contingency introduces the element of life and the concrete, but too much contingency threatens the crucial representational concept of totality, wholeness. Description is a capitulation to the vast and uncontrollable, and ultimately, meaningless, realm of the contingent. It is allied with the visual (a ‘picture’) and with the contemporaneous (“one describes what one sees, and the spatial ‘present’ confers a temporal ‘present’ on men and objects”). Narration, on the other hand, has an intimate relation with the past (it “recounts”) and is therefore able to testify to necessity and inevitability.’²⁰⁹

Het beschrijvende aspect van het fotografisch beeld zorgt ervoor dat het een concrete en levende manifestatie is van wat de camera in haar lens gevat heeft, het narratieve aspect is er dan weer verantwoordelijk voor dat het beeld meer doet dan het loutere vatten van het contingente ogenblik, dat het zichzelf oplaadt met een zekere noodzakelijkheid, met een zekere onvermijdelijkheid. Het beschrijvende aspect toont het contingente ‘nu’, het narratieve aspect bedt het ‘nu’ in in een verhalende structuur waardoor het aan noodzakelijkheid wint. Met haar wat ruwe definitie van het fotografisch medium als iets dat behept is met een ‘descriptive literary value’, zou Abbott

²⁰⁸ Zie voor deze laatste kwalificatie: Berenice Abbott, ‘Photography at the Crossroads’, in: Nathan Lyons (ed.), *Photographers on Photography*, Prentice Hall Inc., Englewood Cliffs, 1966, pp. 17-22. Ze schrijft in dat artikel: ‘It (photography) is or should be a significant document, a penetrating statement (...)’. (p. 21)

²⁰⁹ Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Time, Modernity, Contingency and the Archive*, Harvard University Press, Cambridge, 2002, p. 12.

dus al doorverwijzen naar een inzicht dat later door de filosoof en literatuurwetenschapper Lukács geformuleerd zou worden.

d) Pierre Mac Orlan: fotografie tussen beschrijving en betovering

Het begrippenpaar 'descriptive literary' komt echter niet uit de lucht vallen: het heeft een voorgeschiedenis. Abbott's omschrijving van het fotografisch medium kan teruggevoerd worden tot een concept dat zij opgepikt heeft tijdens haar verblijf in Parijs. Zoals Peter Barr in zijn studie al aangeeft, wordt haar denken over fotografie op het moment van het schrijven van de brief aan Scholle sterk beïnvloed door de teksten van de Franse auteur Pierre Mac Orlan.²¹⁰ Het is diens concept van 'le fantastique social' dat een echo vindt in haar omschrijving van fotografie. Hoe duister dit concept van 'le fantastique social' ook moge zijn, in zijn inleiding tot de verzamelde teksten van Pierre Mac Orlan over fotografie, geeft de Franse fotohistoricus Clément Chéroux wel een indicatie van wat het zou kunnen betekenen. Zo zou 'le fantastique social' zich vooral incarneren in een aantal specifieke figuren zoals de avonturier, de gedemobiliseerde soldaat, de vagebond, de deserteur, in de cliënten van de meisjes van plezier (en in de tippelaarsters zelf ook uiteraard), maar ook in objecten, zoals maskers, fetisjobjecten, etalagepoppen, lappenpoppen, enzovoorts. Het houdt zich op in een aantal zeer specifieke plaatsen, zoals in de havenstad, het café, het treinstation of in sombere steegjes. Het heeft ook zo zijn favoriete momenten: zo overvalt het sentiment de waarnemer verdacht vaak vlak voor het ochtendgloren of tijdens de donkerste uren van de nacht. Maar ook het koude licht van de straatlantaarns of sommige bijzondere weersomstandigheden – nevel, regen of stormweer – kunnen het oproepen. Het is een bij uitstek stedelijk fenomeen en floreert vooral in perioden van grote maatschappelijke onrust – oorlog, honger, sociale miserie,... Zo gesteld, gaat Chéroux verder, kan 'le fantastique social' dan ook gelezen worden als een contemporaine variant van de romantische stromingen uit de negentiende eeuw (zij het minder bovennatuurlijk en vooral minder ruraal), met vertakkingen naar het Frans surrealisme en het

²¹⁰ Peter Barr, *Becoming documentary. Berenice Abbott's photographs, 1925-1939*, Unpublished dissertation, Boston University, 1997, pp. 27-37. Pierre Mac Orlan is tevens de auteur van het voorwoord dat het werk van Eugène Atget in de publicatie van 1930 inleidt.

Duits expressionisme (van een George Grosz bijvoorbeeld, of van de Duitse expressionistische cinema tijdens het interbellum).²¹¹ ‘Le fantastique social’ zou een eigentijdse uiting zijn van het menselijk onbehagen, ‘ce sentiment latent d’inquiétude qui corrompt sournoisement l’atmosphère de toute l’Europe de l’entre deux guerres’.²¹²

Belangrijker echter is de wijze waarop Mac Orlan dit begrip inzet in zijn lektuur van fotografie (en die andere moderne massamedia die op –grafie eindigen, zoals fonografie en cinematografie, ‘les grands maîtres de l’écriture sentimentale de notre temps’).²¹³ Het fotografische beeld is volgens hem op twee manieren verbonden met ‘le fantastique social’. Het is ten eerste de plaats waar de heersende malaise in de Europese cultuur zich op een exquise manier zou manifesteren, zoals blijkt uit de morbide fascinatie voor het menselijke lijden die hij in kranten en fotografisch geïllustreerde tijdschriften ziet opduiken. Foto’s van onbeschrijflijke gruweldaden (een Chinese foltering bijvoorbeeld),²¹⁴ of van onverkwikkelijke moordzaken zijn er schering en inslag. Fotografie, zo schrijft ook Chéroux in zijn inleiding, functioneert voor Mac Orlan in eerste instantie als een seismograaf die uiterst nauwgezet de geringste trilling in de continentale somberte registreert.²¹⁵ Het hoeft dan ook niet te verwonderen dat Mac Orlan aan het fotografische beeld eerder een psychologische dan wel plastische functie toedicht: het fotografische beeld behoort blijkbaar minder tot het domein van de beeldende kunst, dan tot dat van de literatuur.²¹⁶ Deze uitgesproken literaire kwaliteit van de fotografie wordt door Mac Orlan verbonden met het vervreemdingseffect eigen aan de fotografische ‘reproductie’ van de werkelijkheid. Dit effect treft hij zowel aan in de meer experimentele,

²¹¹ Clément Chéroux, ‘Pourtant Mac Orlan. La Photographie et le fantastique social’, in: Clément Chéroux (ed.), *Pierre Mac Orlan. Écrits sur la photographie*, Editions Textuel, Paris, 2011, pp. 12-15

²¹² Ibidem, p. 18.

²¹³ Idem.

²¹⁴ Ibidem, p. 19.

²¹⁵ Idem.

²¹⁶ Pierre Mac Orlan, ‘Photographie II’ (1929) en ‘Photographe de Paris’ (1930), in: Ibidem, p. 69 en p. 81.

plastische fotografie (zoals in de creaties van Man Ray bijvoorbeeld of in het werk van Laszlo Moholy-Nagy en Albert Renger-Patzsch), maar ook in de documentaire fotografie.²¹⁷

Meteen wordt duidelijk dat het fotografische beeld – los van het onderwerp (dood, ziekte, verval,...) dat het bevat – op een tweede manier met ‘le fantastique social’ kan verbonden worden. Het fotografisch medium is dan niet langer een louter passieve opslagplaats van ‘le fantastique social’, het is ook (en vooral) een instrument om dat onbehagen actief te produceren. Dit productieve aspect kan volgens Mac Orlan verbonden worden met twee karakteristieke eigenschappen van de fotografische procedure. Een eerste eigenschap heeft te maken met het volautomatische karakter waarmee de camera alles wat zich binnen het door de lens omvatte vlak bevindt in één ruk wegschrijft naar het lichtgevoelige oppervlak. Door deze automatische, mechanische werkwijze, waarbij er geen onderscheid gemaakt wordt tussen hoofd- en bijzaken, zal er altijd wel ergens een detail mee naar binnen glippen dat het beeld een ‘fantastisch’ voorkomen kan geven.²¹⁸ Dat detail, zo stelt Mac Orlan verder, is meestal iets dat aan de aandacht van de fotograaf ontsnapt op het moment van de opname. Het ‘fantastische’ karakter van het fotografische beeld wordt dus weliswaar geproduceerd, maar niet door een bewuste wilsact van de fotograaf: het is een accident (een gave) eigen aan de *modus operandi* van de camera zelf.²¹⁹

En precies omdat dit ‘detail’, dat de verbeelding van de aandachtige kijker in vuur en vlam zet, wezenlijk ontsnapt aan de greep van de fotograaf, neemt fotografie een aparte plaats in binnen de beeldende kunst. Fotografie hoeft zich volgens Mac Orlan dan ook niet te houden aan de gebruikelijke regels van de compositie die het schilderij of de grafische print van betekenis

²¹⁷ Pierre Mac Orlan, ‘L’art littéraire d’imagination et la photographie’ (1928), in: *Ibidem*, pp. 54-55.

²¹⁸ Mac Orlan geeft een voorbeeld van hoe dat zou kunnen gebeuren door een zelf gemaakte fotografische opname te beschrijven.

²¹⁹ Pierre Mac Orlan, ‘Atget. Photographie de Paris’ (1930), in: Clément Chéroux (ed.), *Pierre Mac Orlan. Écrits sur la photographie*, Editions Textuel, Paris, 2011, p. 86. De gelijkenis met Roland Barthes’ begrip ‘punctum’ kan hier uiteraard niet onvermeld blijven.

voorzien,²²⁰ meer zelfs, ze stelt zich weerbarstig op tegen een al te grote inmenging van de fotograaf (het fotografische beeld dat Mac Orlan te veel doet denken aan de grafische kunst – zie het toen vigerende picturalisme – kan hem in elk geval niet bekoren).²²¹ Fotografie is een kunst van het instinct, luidt het elders.²²² Dat betekent echter niet dat het fotografische systeem zomaar aan zichzelf moet overgelaten worden, de camera heeft wel degelijk de leidende hand van de fotograaf nodig, alleen leidt die niet noodzakelijk tot meer inzicht, maar enkel tot een bevestiging van het fundamentele en ondoorgrondelijke mysterie dat de werkelijkheid stelt: de fotograaf kan niet meer zijn dan een ‘maître du mystère’.²²³

Een tweede eigenschap van het fotografisch medium waardoor het zo geschikt is om ‘le fantastique social’ te produceren, is de manier waarop het de tijd eensklaps stillegt. Fotografie is dat unieke medium, zo zegt Mac Orlan, dat ‘doodt’ wat het vastlegt.

‘Elle fait mourir tout ce qu'elle veut pour une durée si minime que les gens reviennent de l'au-delà sans avoir pris connaissance de leur aventure. Mais cette aventure photographique n'est pas perdue. D'autres sont présents qui guettent et lisent sur les beaux visages animés par Man Ray, Kertész, Berenice Abbott, etc., des destinées fécondes dont la plus courte peut tenir en trois cent pages.’²²⁴

Fotografie doodt en wekt terug tot leven, met dien verstande dat het in de fotografische emulsie herzezen onderwerp (object of persoon) wezenlijk veranderd is: ze zijn nu getekend door een avontuur waarvan ze zich niet meer bewust zijn maar dat door een aandachtige blik gecapteerd kan (en beschreven) worden. (Vandaar wellicht dat Mac Orlan in zijn tekst over Atget

²²⁰ Pierre Mac Orlan, ‘Photographie. Eléments de fantastique social’ (1929), in: Ibidem, pp. 65-66.

²²¹ Pierre Mac Orlan, ‘Atget. Photographe de Paris’ (1930), in: Ibidem, p. 84.

²²² Pierre Mac Orlan, ‘Photographie. Eléments de fantastique social’ (1929), in: Ibidem, p. 66.

²²³ Pierre Mac Orlan, ‘Atget. Photographe de Paris’ (1930), in: Ibidem, p. 84.

²²⁴ Pierre Mac Orlan, ‘La photographie et le fantastique social’ (1928), in: Ibidem, p. 63.

systematisch gebruik maakt van de term 'épreuve photographique'²²⁵ - en niet het meer neutrale 'tirage photographique' bijvoorbeeld -, waarbij 'épreuve' zowel gelezen kan worden als de fotografische print en als de beproeving die de fotografische procedure oplegt aan het gefotografeerde). Wat er in dat moment van transformatie precies gebeurt, is moeilijk te benoemen, maar wat het oplevert staat vast. Het eindresultaat is een beeld dat ons de werkelijkheid teruggeeft als een mysterie (elk fotografische representatie van de wereld maakt de aanwezigheid zichtbaar van een geheim 'dont chaque chose possède une part qui lui confère sa personnalité et son intérêt dans le monde').²²⁶ En dit 'geheim', zo gaat Mac Orlan verder, kan alleen maar verschijnen op het moment dat de wereld door het fotografische objectief gecapteerd wordt (en terug uitgebraakt). Fotografie doet met andere woorden iets met de wereld, en dat iets is duidelijk meer dan het louter vastleggen ervan: het openbaart de geheime achterkant, legt een wrede, onmenselijke dimensie bloot van de werkelijkheid die aan ons gezichtsvermogen ontsnapt.

'Devant l'objectif la nature prolonge dans tous les sens la pensée de tous ceux qui l'étudient, mais devant l'objectif seulement. La nature sous la lumière solaire se présente sans mystère. Le blanc et le noir couleuvres de la nuit et principes de l'image photographique l'éclairent d'un feu tout aussi inhumain qu'intelligent. La connaissance photographique du monde est cruelle.'²²⁷

Eigen aan het fotografische beeld is dat het aanleiding geeft tot het vertellen van onuitputtelijk veel verhalen, dat het de verbeelding aanvuurt, de kijker aanzet tot het maken van vreemde, verrassende associaties. Het wordt met andere woorden pas vertellend (littéraire) in de ogen van de beschouwer: slechts als het beeld geconfronteerd wordt met een ontvankelijke geest waarin het tot rijping kan komen, kan het zich ontplooien. Door op deze manier de literaire kwaliteit van het fotografisch beeld te beklemtonen, probeert Mac Orlan vooral inzicht te verwerven in wat dat nu precies betekent, kijken naar foto's en in welke mate dit kijken (deze visuele ervaring) verschilt van het kijken naar traditionele media. (Men mag niet

²²⁵ Pierre Mac Orlan, 'Atget. Photographie de Paris' (1930), in: Ibidem, p. 83 en p. 90.

²²⁶ Pierre Mac Orlan, 'L'art littéraire d'imagination et la photographie' (1928), in: Ibidem, p. 54.

²²⁷ Pierre Mac Orlan, 'Atget. Photographie de Paris' (1930), in: Ibidem, p. 83.

vergeten dat Mac Orlan, vooraleer hij begon te schrijven over fotografie, fotografische beelden gebruikte als inspiratiebron voor zijn schrijven: wat hij vertelt over de manier waarop fotografische beelden de literaire verbeeldingskracht aanvuren, is gebaseerd op eigen ervaring.²²⁸ Zijn fototheorie is met andere woorden een theorie van de receptie, niet van de creatie – net zoals Roland Barthes' *La chambre claire*).

Het is duidelijk dat Abbott in haar omschrijving van fotografie als een medium met een 'descriptive literary value' te rade is gegaan bij Mac Orlan's 'le fantastique social'. Wat haar bindt met Mac Orlan is dat ook zij de overtuiging toegedaan is dat het fotografische beeld meer is dan een container die enkel maar informatie bevat. Het fotografische beeld 'toont' niet alleen ('descriptive'), maar het 'vertelt' ook ('literary'). Net zoals Mac Orlan schrijft ze in de brief aan Scholle deze eigenschappen nog toe aan het medium als dusdanig, later, zoals uit het eerder geciteerde fragment uit *A Guide to Better Photography* al bleek, zal ze meer plaats inruimen voor de fotograaf. Dan luidt het dat het de fotograaf is die het beeld zijn stem geeft, die het laat spreken. De fotograaf is hier meer dan een technicus die een apparaat bedient (meer dan de functionaris zoals beschreven door Flusser), hij is een auteur die zijn stempel drukt op het beeld, die zijn stem geeft aan het beeld. De literaire kracht waarmee het beeld de kijker/lezer aanspreekt, vooronderstelt de aanwezigheid van een auteur die een betekenis ('meaning') oplegt aan het beeld. Abbott gebruikt het door Mac Orlan geijkte concept van 'le fantastique social' dan toch vooral om de rol van het denkende, selectieve oog achter de camera te beklemtonen. Door de verantwoordelijkheid voor de literaire kracht van het beeld niet langer bij het mechanische karakter van de fotocamera te leggen maar wel bij een bewust opererende fotograaf verdwijnen de pathos, de mystiek, de duistere retoriek, de apocalyptische toon weliswaar uit het beeld.

Een ander aspect dat Abbott ontleent aan het denken van Mac Orlan is het specifieke verband dat hij legt tussen versnelling en vertraging en hoe die twee processen elkaar ontmoeten en versterken in het fotografische beeld. Voor Mac Orlan is snelheid (naast het licht en de vrouw) een van de grote

²²⁸ Clément Chéroux, 'Pourtant Mac Orlan. La Photographie et le fantastique social', in: Ibidem, pp. 10-11.

thema's van de contemporaine fotografie.²²⁹ Daarenboven is het ook een van de thema's waarin het grote onbehagen van de Europese cultuur zich zou openbaren en maakt het dus deel uit van dat containerbegrip 'le fantastique social'. Niet verwonderlijk dus dat fotografie (het medium bij uitstek om ons binnen te voeren in de ervaring van 'le fantastique social') en versnelling (een symptoom van het culturele onbehagen) elkaar wel moeten treffen: 'La machinerie qui me paraît constituer le côté pittoresque du mouvement est essentiellement photogénique. L'acier poli trouve sur la plaque sensible la meilleure interprétation de sa richesse luisante'.²³⁰ Typerend voor de fotografische registratie nu is dat het die snelheid enkel via een omweg zichtbaar kan maken: net zoals de schaduw de revelerende kracht van het licht openbaart, zo roept de immobiliteit van de fotografische opname het idee van snelheid op. Anders uitgedrukt: fotografie suggereert snelheid door deze te negeren (net zoals ze het 'geheim' van de werkelijkheid naar boven spit door de wereld eerst ter dood te brengen). En precies omdat de fotografische opname snelheid nooit als dusdanig in het vizier kan nemen, openbaart ze de diepere waarheid ervan: in de fotografische verstilling verschijnt snelheid als een affect, tegelijkertijd een intellectuele reconstructie én een emotionele aanslag. De waarheid van snelheid ligt niet in de objectief meetbare versnelling, maar in de impact ervan op de sensibiliteit van de moderne stedeling. Wat Abbott hier overneemt van Mac Orlan is de idee dat fotografie, ondanks de schijn van het tegendeel, snelheid en versnelling wel degelijk tot onderwerp kan nemen. De teksten van Mac Orlan leren haar dan wel niet hoe ze tijd en beweging formeel in haar beelden moet binnensmokkelen (dat leert ze bij Atget), maar ze brengen haar wel bij dat fotografie als een beeldproductiesysteem intiem verweven is met de versnelling eigen aan de moderniteit en dus bij uitstek geschikt is om dit temporeel regime zichtbaar te maken.

Mac Orlan maakt bovendien duidelijk dat fotografie nog op een andere manier het probleem van de tijd aanwezig stelt. Zowel het maken van als het kijken naar een fotografisch beeld wordt gekenmerkt door een specifiek temporeel regime. Het fotografische beeld wordt weliswaar snel gemaakt (in een fractie van een seconde), maar het vraagt duidelijk meer tijd om het te

²²⁹ Pierre Mac Orlan, 'L'art littéraire d'imagination et la photographie' (1928), in: *Ibidem*, p. 56.

²³⁰ Pierre Mac Orlan, 'Atget. Photographe de Paris' (1930), in: *Ibidem*, p. 84.

bekijken. Meer zelfs: Mac Orlan beklemtoont dat het meer tijd vraagt om een foto te bekijken dan om een schilderij te bestuderen. De tijd van de lectuur is met andere woorden omgekeerd evenredig aan de tijd van de opname (hetzelfde geldt in zekere zin voor het schilderij: een langere productietijd wordt daar beantwoord met een veel kortere beschouwing). Die langdurige, geduldige, aandachtige leestijd is nodig, zo stelt Mac Orlan verder, niet om het beeld te ontcijferen, maar om door het onbegrijpelijke dat het aanwezig stelt gegrepen te worden: 'Il faut les regarder longuement, patiemment afin de comprendre le secret de ces pierres et de ces arbres. La puissance de l'épreuve photographique réside dans ce fait qu'on peut la regarder plus longuement qu'il n'est d'usage pour un peinture, pour un dessin'.²³¹ Het 'begrijpen' van een foto wordt hier dus wel op een heel specifieke manier ingevuld: de door de kijker geïnvesteerde tijd voert hem niet naar een groter inzicht, maar juist naar een wezenlijk onbegrip, naar het onherleidbare mysterie. Ook hier weer wordt duidelijk dat fotografie voor Mac Orlan wezenlijk gevat zit in een hele resem van paradoxale tegenstellingen. Het fotografische beeld verschijnt hier als een oorlogszone waar licht en schaduw, dag en nacht, wit en zwart op elkaar botsen, waar tegengestelde temporele ritmes (de snelheid van de opname versus de traagheid van de lectuur) elkaar abrupt opvolgen, enzovoorts. Niet verwonderlijk dus dat Abbott in dit innerlijk verscheurde medium het gepaste instrument ziet om de relatie tussen heden en verleden in het moderne New York te gaan exploreren.

e) Tijd/beeld

Berenice Abbott gaat buiten het stromen van de tijd staan om de ervaring ervan des te beter in beeld te kunnen brengen. Hoe doet ze dat concreet? Welke formele keuzes maakt ze om die tijdservaring bij het publiek op te wekken? In haar studie over de relatie tussen fotografie en tijd, stelt de Franse kunsthistorica Danièle Méaux dat er drie actoren een rol spelen in het genereren van die tijdservaring: het fotografische (dat wat het beeld toont), de fotograaf (door de formele keuzes die hij maakt) en ten slotte de kijker/lezer van het beeld (die zijn ervaring mee binnen brengt in de lectuur

²³¹ Ibidem, p. 90.

van het beeld).²³² Het onderscheid dat door haar geponereerd wordt, heeft echter enkel een heuristische waarde: het is een instrument om verschillende strategieën te identificeren die het fotografische beeld terug in het stromen van de tijd kunnen plaatsen en ervoor zorgen dat we het begrijpen als de gecondenseerde weergave van een zeker tijdsverloop, van een spanning tussen een 'voor' en een 'na'. Maar in de concrete bespreking van die strategieën wordt al snel duidelijk dat deze drie actoren nauwelijks van elkaar gescheiden kunnen worden: dat wat het beeld toont, is vaak het resultaat van een bewuste formele ingreep van de fotograaf en de inbreng van de kijker is sowieso cruciaal om de noodzakelijke verbanden te leggen tussen de verschillende elementen waaruit het beeld bestaat. Het is zijn voorkennis over hoe de wereld functioneert (dat wanneer men springt men onherroepelijk ook eens moet landen bijvoorbeeld) dat ervoor zorgt dat het beeld van een sprong een temporele dynamiek kan suggereren. Uiteindelijk is het toch altijd de kijker die tijd in het beeld projecteert. De taak van een fotograaf die tijd als thema wenst te exploreren bestaat er dan in het beeld zodanig te componeren dat deze projectie ook aangemoedigd wordt.

Een van de manieren waarover de fotograaf beschikt om een tijdservaring op te wekken bij de kijker, bestaat erin in te spelen op de verwevenheid van tijd en ruimte. De ervaring van tijd, van een 'voor' en een 'na', vertaalt zich in het fotografische beeld in ruimtelijke verhoudingen (tussen links en rechts of vooraan en achteraan, tussen boven en beneden, tussen dichtbij en veraf, enzovoorts). Abbott zal deze ruimtelijke polariteiten inzetten om de ervaring van een temporeel verloop te suggereren. De analyse van een beeld uit het project kan wellicht helpen om Abbott's werkwijze wat beter te kunnen vatten. Het beeld, met als titel 'Waterfront from Pier 19, East River', toont treinwagons op de voorgrond, een aangemeerd schip er vlak achter en in de verte (hoogte) een brug. (ILL. CNY 31) De verschillende ruimtes vloeien haast naadloos in elkaar over: onderaan, dan de houten wand van een pier, daarop een menselijke figuur die langs een treinwagon staat, vervolgens het dek van een schip en ten slotte de Brooklyn Bridge. Alles haakt in elkaar, lijkt zonder enige afscheiding op elkaar te volgen: voor- en achtergrond, boven en onder, en alles wat er zich tussen bevindt, smelten samen tot een onverbreekbaar geheel. Abbott vermijdt weliswaar een puur frontaal standpunt

²³² Daniele Méaux, *La photographie et le temps. Le déroulement du temps dans l'image photographique*, Publications de l'université de Provence, Aix-en-Provence, 1997.

– ze staat schuins op het stadsgezicht wat het beeld een zekere diepte schenkt (trein, schip en brug worden zo niet gereduceerd tot een puur oppervlak, maar verkrijgen alsnog een zeker volume). Toch kan deze (al te) subtiële suggestie van diepte niet verhinderen dat we het beeld wezenlijk ervaren als een plat vlak, opgebouwd uit brede horizontale banden. Dat heeft alles te maken met de manier waarop Abbott diepte in hoogte omzet: wat elkaar in de diepte opvolgt, wordt hier in de hoogte op elkaar gestapeld.

Het bijhorende onderzoeksdossier leert ons meer over de plaats waar we ons bevinden en wat we te zien krijgen.²³³ Pier 19 – de plaats vanwaar Abbott de foto maakt, maar die zelf niet zichtbaar is in het beeld – en pier 20 werden gezamenlijk uitgebaat door de Standard Fruit & Steamship Co. voor een jaarlijkse huurprijs van ongeveer 20.000 \$ per pier. De pieren zelf, bestemd voor het laden en lossen van goederen, werden gebouwd tussen 1908 en 1909, waren bijna 23 meter breed en 168 meter lang. Het schip dat we meteen achter de trein zien, behoorde toe aan de Standard Fruit & Steamship Co. maar voer onder Hondurese vlag. Het schip, uitgerust met de nodige faciliteiten voor het vervoeren van fruit (ventilatie en koeling), werd gebouwd in 1925 en heeft een levensduur van ongeveer dertig jaar. Het vereiste een bemanning van veertig man. Dit specifieke schip, de S.S. Gatun, werd vooral gebruikt om bananen te verschepen vanuit Centraal-Amerika (Mexico, Honduras, San Salvador) en de West-Indische eilanden (Cuba, Jamaica, Puerto Rico,...) naar de haven van New York. Een heen-en-terugreis duurde ongeveer twee, drie weken. Tijdens de reis ondergingen de groen geplukte bananen een rijpingsproces door ze aan een constante temperatuur van 13° Celsius bloot te stellen. Nog voor de bananen aankwamen in de haven, waren ze al verkocht via een veiling. Eenmaal het schip aangemeerd lag in de haven werden de bananen, in functie van hun uiteindelijke bestemming, gelost. Bananen bestemd voor de lokale consumptie werden via trucks verder vervoerd naar opslagplaatsen waar ze nog een paar weken langer rijpten alvorens uiteindelijk in de plaatselijke winkel te belanden, klaar om gekocht en verorberd te worden.

De bananen bestemd voor de verder afgelegen afzetgebieden (Philadelphia of Boston bijvoorbeeld) werden overgeladen op speciaal daarvoor uitgeruste

²³³ Zie het onderzoeksdossier bij deze foto (Neg. 157 Water Front: from Pier 19, East River Manhattan). Archief MCNY

treinwagons – een geïsoleerde binnenwand en een systeem van luchtcirculatie moesten de temperatuur tijdens de verplaatsing constant houden – en zo verder landinwaarts vervoerd. Om de koper ervan te verzekeren dat de door hem aangekochte goederen onaangeroerd de bestemming bereikten, werden de wagons verzegeld voor vertrek. Dat zegel, niet meer dan een smalle metalen stempel aangebracht op de klink, bevond zich net boven het onderste slot van de deur. De treinwagons werden door de spoorwegmaatschappij die de lijn uitbaatte gehuurd van een gespecialiseerde firma (in casu: de Union Refrigerator Transit Co.). In dit geval leasede de Erie Railroad de wagons voor een onbepaalde tijd van deze maatschappij en beheerde ze deze onder eigen naam (vandaar het logo van de Erie Railroad op de wagon). Naast het logo van het bedrijf dat de treinwagons maakte en van de spoorwegmaatschappij die ze inzette, kan er nog heel wat informatie aangetroffen worden op deze treinwagons. Het gaat dan om informatie met betrekking tot de capaciteit, tot het maximale gewicht dat per wagon mocht vervoerd worden, tot de binnen- en buitenafmetingen, enzovoorts, allemaal informatie die van overheidswege op de wagons vermeld moest worden (en die de nauwkeurige lezer met behulp van een vergrootglas op het oorspronkelijke beeld kan terugvinden).

Het type goederenwagon dat hier te zien is week nauwelijks af van de eerste gekoelde treinwagons die voor het eerst gebruikt werden in 1885. Het wijst erop, volgens de onderzoekster althans, dat de spoorwegmaatschappij waartoe de wagons behoorden niet in rollend materieel investeerde. Nochtans bestonden deze nieuwere wagons al wel (ze werden volop gebruikt in het westen van het land, waar de vraag naar gekoeld transport wegens het daar heersende klimaat veel groter was), alleen bleef men in het oosten van het land vasthouden aan de oudere types (de twee wagons in het beeld zijn gebouwd in 1926, het nieuwste model dat lichter, ruimer en sneller was, werd sinds 1934 geproduceerd). De onderzoekster concludeert dan ook dat het goederentransport per spoor in New York achterbleef bij andere spoorwegmaatschappijen elders en bij andere transportmiddelen (en dan vooral het wegtransport). Dat bijna 90 procent van de treinwagons, na het afleveren van de goederen, leeg terugkeerden (wat zeker gold voor de gekoelde wagons die vaak enkel gebruikt konden worden voor het transport van één specifieke soort vracht), verhoogde het rendement natuurlijk ook niet. De druk op de spoorwegbedrijven om performanter te werken was dan ook groot, zeker vermits ze hun meeste inkomsten uit het goederentransport

haalden (het vrachtvervoer genereerde vijf keer meer inkomsten dan het passagiersvervoer).

Dit is, bondig samengevat, de informatie die de onderzoekster op basis van het beeld bijeengesprokkeld heeft. Maar wat kan de niet-ingewijde kijker die voor het eerst met dit beeld geconfronteerd wordt, opmaken uit deze foto? Hoe leest hij dit beeld? In het platte vlak van het beeld worden drie vervoersmodi op elkaar gestapeld en zo ook op elkaar betrokken. Meteen ontstaat de suggestie dat er 'iets' moet zijn dat deze drie vervoersmiddelen verbindt. Dat 'iets' is natuurlijk het product dat over water, spoor en weg vervoerd werd. Alhoewel dit product in het beeld nergens expliciet aanwezig is, zijn er toch voldoende indicaties die een aandachtige lezer op het juiste spoor zouden kunnen zetten. De combinatie van trein, schip en brug beperkt de lijst met mogelijke producten (het gaat meer dan waarschijnlijk om een buitenlands, misschien zelfs exotisch product dat via schepen ingevoerd werd). Dan zijn er de treinwagons die, zo blijkt uit de opschriften, gekoeld werden (het product in kwestie was dus gevoelig voor warmte). Het zou dus kunnen gaan om het transport van bananen. Toch is deze identificatie van wat er hier nu precies getransporteerd werd, niet zo belangrijk (het zouden ook andere goederen kunnen zijn). Wat Abbott hier lijkt te interesseren is dat het beeld een bondige samenvatting geeft van de verschillende trajecten die deze vracht aflegde: invoer over het water, verder vervoer via trein en brug. Het schip bracht de goederen naar het centrale verdeelpunt, de haven in New York. Vandaar werden ze over het Amerikaanse vasteland verspreid: via het spoor naar verder afgelegen steden, via de weg naar New York zelf.

Het beeld vat zo niet alleen een complex economisch programma samen, maar ook een fijnmazig netwerk van bewegingen en trajecten. De haven wordt hier opgevoerd als een van die stedelijke knooppunten waar een hele resem van verplaatsingen binnen (en zelfs buiten) de stad samenkomen. Meteen wordt duidelijk hoe Abbott via dergelijke beelden toch in staat is iets van de stedelijke dynamiek te laten verschijnen. Eenmaal de lezer het beeld begint te ontrafelen, blijkt hoezeer het verstilde fotografische beeld een rijk kinetisch programma bevat. Een reeks van bewegingen die niet alleen verschillende ver uit elkaar liggende gebieden met elkaar verbinden, maar ook verschillende snelheden hebben: het tragere tempo van de scheepvaart wordt hier verbonden met het in verhouding wat snellere tempo van het treinverkeer en het nog snellere tempo van het wegverkeer. De tijd die hier

wordt geëvoceerd is een strikt bemeten tijd: het is de tijd zoals die door economische imperatieven bepaald wordt. Dit is een beeld dat de temporele logica van verschillende economische activiteiten probeert vast te leggen. Abbott doet dit niet door in het hart van die activiteiten te gaan staan (geen beeld over het laden en lossen bijvoorbeeld, met dynamische shots van zwoegende lichamen, heen en weer zwaaiende kranen, enzovoorts), maar door (letterlijk) een stapje achteruit te zetten en het systeem erachter te tonen.

Maar wie zich blijft buigen over het beeld, en daarbij teruggrijpt naar de tekst die de onderzoekster over dit beeld geschreven heeft, merkt dat er nog andere tijdsaspecten met dit beeld verbonden kunnen worden. Ten eerste, de conjunctie van treinwagon, schip en brug is slechts tijdelijk. Eenmaal het schip gelost, de goederen overgebracht op trein en vrachtwagen, het schip weer geladen met andere goederen (meel, kledij,...) zodat het zijn terugtocht naar Latijns-Amerika kan aanvatten, zullen deze drie elementen niet langer samen zijn. Ook al duurt dit moment relatief lang – het lossen van de bananen duurde ongeveer 4 tot 8 uur –, de hier getoonde vereniging is een tijdelijke constructie. Wat hier samenkomt, zal (even) later weer ontbonden worden. Het beeld verliest hierdoor zijn geruststellende stabiliteit. De pier biedt slechts een tijdelijke rustplaats, meer zelfs, het ontmoedigt elke echte ‘verankering’. De havenarchitectuur is juist gemaakt om dingen, goederen en mensen, vaar- en voertuigen voortdurend in beweging te zetten, het is geen ruimte om lang te verwijlen. Het verklaart wellicht mee de keuze voor het schuin aangezette standpunt: het tilt het fotografische beeld uit de robuuste onveranderlijkheid van het frontale standpunt en brengt zo een (temporele) broosheid binnen in het beeld. Ten tweede is er, door het inzetten van blijkbaar verouderde treinwagons, ook sprake van tijd als veroudering en vernieuwing. De aanwezigheid van deze wagons versterkt nog het efemere karakter van wat Abbott op het moment van de opname (12 augustus 1936) vastlegde. Deze particuliere treinwagons, zo suggereert de onderzoekster alvast, zullen ooit (en wellicht relatief snel) vervangen worden door modernere exemplaren. Ze dragen bij tot de ervaring van een temporele instabiliteit: wat we hier te zien krijgen, is zo weer weg. Niet alleen omdat het in de logica van het economische verkeer zit dat de hier geloste goederen zo snel mogelijk weer afgevoerd moeten worden in treinwagon of vrachtwagen, maar ook omdat de containers zelf, waarmee de vracht vervoerd

wordt, in die economische logica van constante versnelling en vernieuwing opgenomen zitten.

5. Een institutionele inbedding

Al in haar eerste formuleringen van haar project verwijst Abbott naar de aard van de beelden die ze zou maken. Ze heeft dan over beelden die samen een kroniek zouden vormen, over beelden die als archiefstukken fungeren, die als historische feiten kunnen gelezen worden. Maar wanneer Abbott haar project effectief deel uit gaat maken van een overheidsinstelling en bepaald wordt dat haar beelden uiteindelijk bewaard zullen worden in het archief van het Museum of the City of New York, wordt al snel duidelijk dat haar bepaling van haar beeldmateriaal als 'records' botst met de verwachtingen die omtrent deze notie heersen in de instellingen waarmee ze zal samenwerken.

a) Het Federal Art Project

Het Museum of the City of New York was de eerste instelling waar Abbott om steun ging vragen. Het museum, dat zelf om financiële middelen verlegen zat door de bouw van zijn vestiging op Fifth Avenue, kon haar aanvraag echter niet honoreren, maar Hardinge Scholle (de toenmalige directeur van het museum) beloofde haar zoektocht naar andere sponsors te ondersteunen (een belofte die hij ook zou nakomen). Twee aanvragen, in 1932 en 1934, aan de John Simon Guggenheim Memorial Foundation, werden afgewezen, en ook de aanvraag (in 1932) bij de New York Historical Society mislukte. In 1933 schreef ze – een wanhoopspoging – 100 prominente New Yorkers aan met de bede haar project met \$250 te ondersteunen, maar ook deze oproep leverde niets op. Uiteindelijk diende ze in februari 1935 een steunaanvraag in bij het pas opgerichte New York City's Emergency Relief Bureau. In september van dat jaar keurt deze administratieve dienst – ondertussen herdoopt tot het Federal Art Project, onderdeel van de Work Progress Administration – haar aanvraag goed. Het project kon (eindelijk!) van start gaan.

Abbott kreeg als projectleider een wekelijks salaris waardoor ze eindelijk voltijds aan het project kon werken. Daarnaast kreeg ze ook een paar stafmedewerkers toegewezen, waaronder een beperkt aantal technische

assistenten, om haar te helpen sleuren met het loodzware materiaal waarmee ze werkte of om haar te ontlasten van een aantal administratieve taken (zoals het aanvragen van vergunningen om op bepaalde plaatsen te mogen fotograferen), en een uitgebreide groep van onderzoeksassistenten die de beelden moesten toelichten. Alhoewel ze het zelf ook noodzakelijk vond dat haar beelden kort beschreven werden, kreeg ze meer onderzoeksassistenten, maar minder technische assistenten, dan gevraagd. Vooral de rol en de positie van de aangeworven onderzoeksassistenten bleek al snel problematisch. Abbott had geen plaats voor hen in haar studio en een helder omschreven werkingsplan ontbrak.²³⁴ Ze werden dan ook al snel getransfereerd naar een andere dienst, de Index for American Design,²³⁵ waar ze verder zouden werken aan de catalogisering en beschrijving van Abbott's beelden. De bedoeling was dat Abbott een contactafdruk van haar gefinaliseerde beelden naar hen zou doorsturen en dat de onderzoeksassistenten dan op basis van dat beeld een onderzoek zouden voeren. Deze (nogal vaag) geformuleerde opdracht zorgde voor heel wat hoofdbrekens bij de onderzoeksassistenten: wat moest er precies onderzocht worden, hoe precies, nauwkeurig moest dat onderzoek gebeuren, welke bronnen dienden geraadpleegd te worden, hoe moest die informatie verwerkt en uiteindelijk gepresenteerd worden, enzovoort. In november 1936 stuurden ze een uitvoerige memo naar Berenice Abbott met een aantal pertinente vragen.

b) Een memo

De memo die de onderzoekers aan Abbott richtten, gaat echter verder dan het uiten van enige onvrede met betrekking tot de wazige formulering van hun opdracht, ze hebben ook enkele fundamentele opmerkingen over de wijze waarop het project in de subsidieaanvraag verwoord werd. De onderzoekers hebben vragen met betrekking tot de duur van het project, de manier waarop

²³⁴ Bonnie Yochelson, *Berenice Abbott. Changing New York. The Complete WPA Project*, The New Press, New York, 1997, pp. 23-24.

²³⁵ Ook de Index for American Design was een door het FAP gefinancierd project. Het had als doel de Amerikaanse volkskunst te documenteren en te beschrijven. De instelling maakte daarbij gebruik van beeldende kunstenaars voor de samenstelling van wat een encyclopedische catalogus zou moeten worden van de Amerikaanse materiële cultuur in de ruimste betekenis van het woord. Zie Bonnie Yochelson, *Berenice Abbott. Changing New York. The Complete WPA Project*, The New Press, New York, 1997, pp. 23-24.

de beelden uiteindelijk gepresenteerd zullen worden en tot de te volgen werkwijze. De eerste opmerking stelt de vraag hoe lang zo'n fotografisch project dat scherp stelt op de stedelijke transformatie zal duren, want uiteindelijk blijft de stad voortdurend veranderen. Ze doen twee voorstellen: ofwel stelt men geen einddatum voorop, blijft het project voortduren, ofwel moet er een strikt eindpunt vastgelegd worden, wat in hun ogen dan ook meteen zou betekenen dat het precieze aantal beelden op voorhand moet bepaald worden. Ten tweede vragen de onderzoekers zich af hoe het materiaal (beeld en tekst) uiteindelijk gepresenteerd zal worden: als een tentoonstelling, als een voor het brede publiek bestemde folder of integendeel een speciale publicatie voor een select publiek, of als boek waarbij elke foto met tekst verduidelijkt zal worden of misschien zelfs twee aparte publicaties, een voor elk medium? Hier op voorhand een keuze maken is belangrijk omdat het een impact zal hebben op het soort tekst dat de onderzoekers zullen moeten schrijven. Ook het doelpubliek is volgens de onderzoekers niet precies genoeg omschreven: moet men schrijven voor een breed publiek met een lage scholing, voor de jeugd, voor mensen die op een professionele manier met de stad bezig zijn (onderzoekers, architecten, ingenieurs, sociologen,...)?

Hun derde, en voor dit proefschrift meest belangrijke, vraag betreft de werkwijze van Abbott. In de in 1935 ingediende subsidieaanvraag vat de fotografe de doelstelling van haar project als volgt bondig samen: 'To preserve for the future an accurate and faithful chronicle in photographs of the changing aspect of the world's greatest metropolis'.²³⁶ Maar hoe doe je dat concreet? De onderzoekers zelf zien drie mogelijkheden waarop dat zou kunnen gebeuren:

- a. To picture the city as it is now, as it appears today, 1936. To show how people live and work and play, how much they pay for a dinner in the Automat; how they get to and from work; where they live and how much a ticket to the movies or the theatres cost.

²³⁶ Subsidieaanvraag 1935. Archief MCNY

- b. It could also be taken from the point of view of how a habit, a building or a location has changed in the last 100 years. In this case a photograph of a modern bus should be elucidated with a story of how and when these buses replaced the streetcars, (...). A picture of a skyscraper should be accompanied, if possible, by a picture of a building that formerly stood on the place and a general history of the company and also of the site and even the environment of the building.
- c. It can be taken as a survey made of the city today to be used by people 50 or 100 years from now. This again calls for the making of certain pictures and the collection of certain data that may not seem of much interest today. (...) For people 50 years hence, who want to design a stage or a movie set of 1936 there should be enough pictures, detail and description to reconstruct windows, doors, lightning fixtures, doorbells, signs,... whether people sleep in living room, eat in kitchen, etc. If this is the aim of Changing New York the method adopted should be to make a list of aspects typical of NY like apartment houses, tenements, office buildings and milk wagons and select one or two typical examples of each of these groups that shall than be pictured and described in great detail.²³⁷

Een eerste mogelijkheid: men gaat te werk als een antropoloog die een samenleving op een bepaald moment in de tijd beschrijft en analyseert. De ervaring van verandering is dan een gevolg van een uitgestelde lectuur van het beeld: ze zit niet ingebakken in de beelden zelf, maar wordt geactualiseerd door de vergelijkende blik van het toekomstige publiek. Het fotografisch luik zou zich dan beperken tot het verzamelen van documenten die tonen hoe mensen leven, werken, eten, zich verplaatsen, slapen, zich vermaken, enzovoort. De tweede optie kiest voor een juxtapositie van heden en verleden. De transformatie van een plaats, van een gewoonte, van een gebouw wordt zichtbaar of leesbaar gemaakt door tegenover het

²³⁷ Memo aan Berenice Abbott, ongedateerd. Archief van het MCNY.

contemporaine beeld een historisch beeld of een verklarende tekst te plaatsen. Ook hier wordt verandering niet zichtbaar in het beeld zelf maar ontstaat het door de botsing van beelden en/of teksten. De derde mogelijkheid bestaat erin een inventaris aan te leggen van de materiële cultuur. Men maakt zich de blik eigen van een toekomstige kijker en begint dan vanuit dat perspectief beelden te maken. Terwijl er in het eerste voorstel een tijdsverschil bestaat tussen onderwerp en fotograaf, verplaatst de fotograaf zich in de denkbeeldige wereld van iemand die 50 of 100 jaar verder in de tijd leeft. De ultieme consequentie van deze werkwijze is echter dat de roerige werkelijkheid gereduceerd wordt tot een opsomming van sprekende details die een puur antiquarische interesse voor het verleden moeten voeden. Om aan deze toekomstige vraag te kunnen voldoen, moeten de beelden immers aan twee criteria voldoen: ten eerste, ze moeten gedetailleerd genoeg zijn opdat de toekomstige archeoloog er voldoende informatie kan uithalen (men gaat er blijkbaar vanuit dat de blik van de toekomstige kijker zich vooral zal richten op stilistische details: de stijl van de raamkozijnen bijvoorbeeld of die van lichtarmaturen,...). Ten tweede moeten de onderwerpen geplukt worden uit een exhaustieve lijst van wat als 'typisch' voor de huidige periode kan gelden. Alleen het typische is blijkbaar interessant voor de toekomstige blik.

De drie voorstellen hebben één ding gemeenschappelijk: ze proberen allemaal de subjectiviteit van de fotograaf in te perken, te onderwerpen aan een beschrijvende, haast wetenschappelijke logica. Zijn rol wordt binnen dit systeem herleid tot die van simpele uitvoerder, een technicus die een op voorhand uitgeschreven opdracht tot een goed einde moet brengen.²³⁸ Zowel in zijn keuze van de onderwerpen als in de formele behandeling ervan, moet hij de geldende normen van het 'fotografische document' volgen. Niet dat er een grote eensgezindheid bestond over wat dat nu precies was, dat 'fotografisch document' – de term verwees zowel naar de actuele reportagefotografie als naar de fotografische productie binnen een wetenschappelijk systeem (waartoe ook het archief in zekere zin behoorde)²³⁹ –,

²³⁸ Het is wellicht niet toevallig dat de hier beschreven werkmethodes grote overeenkomsten vertonen met de manier waarop de reportagefotograaf geacht werd te werken. In 1936 lanceerde de Amerikaanse uitgever Henry Luce het geïllustreerde tijdschrift *Life* dat precies volgens deze principes zou werken. Zo is er een duidelijk verband tussen het 'shooting script' van de reportagefotograaf en de in de memo geformuleerde eis om planmatig te werk te gaan.

²³⁹ André Rouillé, *La Photographie. Entre document et art*, Gallimard, Paris, 2005, pp. 120-171.

maar over één eigenschap was iedereen het wel eens: het ‘fotografisch document’ vereiste een zekere terughoudendheid vanwege de fotograaf. De inperking van zijn keuzevrijheid kon weliswaar op verschillende manieren gerealiseerd worden – in de reportagefotografie door de fotografische blik te sturen aan de hand van het zogenaamde ‘shooting script’, in de wetenschappelijke fotografie door de opname uit te voeren volgens vooraf uitgeschreven protocollen²⁴⁰ –, maar ze was hoe dan ook noodzakelijk. De enige vaardigheid waarover de fotograaf diende te beschikken was technische expertise: hij wist het apparaat te hanteren, hoe het ertoe aangezet kon worden de voorgeschreven beelden te produceren. Dat in deze memo wel degelijk een aantal vooronderstellingen met betrekking tot het fotografische document een rol spelen, mag ook blijken uit volgend citaat waarin de onderzoekers zich uitspreken over reeds gerealiseerde beelden van Abbott:

‘It has been suggested that many pictures do not show enough detail: that if the series is to be documentary photography they should be taken at shorter range and in many cases not one but five or ten pictures of a subject should be taken.’²⁴¹

Wat opvalt in deze passage is niet alleen dat aan Abbott een te volgen werkwijze wordt opgelegd, dat haar lichaam in een bepaalde richting gedirigeerd wordt (dicht op de huid van de wereld) en dat er zelfs vastgelegd wordt dat er meerdere beelden van eenzelfde onderwerp gemaakt moeten worden, maar ook dat deze richtlijnen voortvloeien uit de kwalificatie die zij aan haar project meegeeft, met name ‘documentair’. Het is precies deze kwalificatie die de onderzoekers ertoe brengt deze richtlijnen te formuleren.

c) De documentaire fotograaf

Wat wordt met de term ‘documentair’ aangeduid, over welke fotografische praktijk gaat het precies? Of anders, en beter: spreken de fotografe en haar onderzoeksassistenten wel over hetzelfde wanneer ze de term ‘documentair’ gebruiken? Zo schrijft Abbott aan Scholle dat ze streeft naar ‘making a

²⁴⁰ Ibidem, p. 137.

²⁴¹ Memo aan Berenice Abbott, ongedateerd. Archief van het MCNY.

documentary interpretation of NY City in photographs, setting down many of the fast disappearing records of early New York which have and will have increasing historical value' (mijn cursivering).²⁴² Ook in haar subsidieaanvraag van 1935 valt opnieuw de term documentair, weliswaar samen met het begrip 'artistiek'. Er staat: '(...) a peculiar documentary, as well as artistic, significance'.²⁴³ Iets verderop in de tekst gebruikt ze zelfs de term 'document' ('to produce a document which has also the quality of a work of art'). Voor Abbott bestaat er geen tegenspraak tussen het maken van documentaire foto's en het creëren van beelden met een artistieke opzet. Meer zelfs, Abbott zet deze verbinding tussen de documentaire en artistieke waarde van haar foto's in om haar 'fotografische documenten' radicaal te laten verschillen van wat er gemeenzaam onder die term wordt begrepen. Het verschil tussen Abbott's visie op documentaire fotografie en die van de onderzoeksassistenten zou dan ook als volgt geherformuleerd kunnen worden: waar de onderzoeksassistenten het eerder hebben over het 'fotografische document', heeft Abbott het over een 'documentaire stijl', een begrip dat ze ontleent aan Walker Evans.

Haar antwoord op de verzuchtingen van de onderzoeksassistenten is wat dat betreft veelzeggend. In een niet-gedateerd memorandum schrijft ze:

'(My) photographs are to be documentary, as well as artistic, the original plan. This means that they will have elements of formal organization and style: they will use the devices of abstract art if these devices best fit the given subject; they will aim at realism, but not at the cost of sacrificing all esthetic factors. They will tell facts ... (b)ut these facts will be set forth as organic parts of the whole picture, as living and functional details of the entire complex social scene.'²⁴⁴

Haar documentaire beelden mikken op realisme (maar niet ten koste van elke esthetische overweging), ze ambiëren de complexiteit van de sociale realiteit

²⁴² Brief van Berenice Abbott aan Hardinge Scholle, gedateerd 16 november 1931. Archief MCNY.

²⁴³ Subsidieaanvraag 1935. Archief MCNY.

²⁴⁴ Berenice Abbott, 'Notes on Research', ongedateerde memorandum, geciteerd in: Bonnie Yochelson, *Berenice Abbott. Changing New York. The Complete WPA Project*, The New Press, New York, 1997, p. 24.

in beeld te brengen (en zich niet te beperken tot een registratie van loutere feiten), het zullen ook beelden zijn waarin formele organisatie en stilistische principes een belangrijke rol spelen (beelden dus waarin de persoonlijke, scheppende hand van de fotograaf zichtbaar zal zijn). Documentaire fotografie wil het onderwerp alle recht doen (wil de complexiteit ervan niet verdoezelen) en is bereid daarvoor verschillende formele instrumenten in te zetten, ook die die tot de abstracte kunst behoren. De complexiteit van de middelen die de documentaire fotografie volgens Abbott kan en mag inzetten, is een rechtstreeks effect van de gelaagdheid van het onderwerp dat zich voor de camera bevindt.

De term 'documentair' neemt ook een prominente plaats in op Abbott's polemieken met de toen toonaangevende fotografische praktijken. De notie 'documentaire fotografie' staat dan voor een praktijk die radicaal indruist tegen wat men op dat moment volgens Abbott nog steeds aanduidde met de term 'artistieke fotografie' (lees: het picturalisme). Haar aanval op het picturalisme, geformuleerd in haar bijtend artikel 'Photography at the Crossroads' (oorspronkelijk gepubliceerd in 1951), herhaalt de reserves die bestonden tegen deze fotografische stroming: zij zou volgens haar het fotografische beeld artificieel, leugenachtig, praalzuchtig en gemakzuchtig maken. Het picturalisme ziet fotografie als een tak van de schilderkunst, het leidt weg van waar het de fotografie echt om te doen is, en dat is volgens Abbott 'realism'.²⁴⁵ Zij pleit daarentegen voor een fotografie die terug aansluiting zoekt met de 'great tradition of realism'.²⁴⁶ Deze terugkeer van de fotografie naar haar bestemming ('its moorings') wordt door haar verbonden met de maatschappelijke verantwoordelijkheid van het moderne medium. Het 'realisme' dat Abbott nastreeft, beoogt meer dan een louter adequate representatie van de werkelijkheid (een puur mechanische registratie), het wil ook iets teweegbrengen. Vandaar dat de belangrijkste vraag volgens haar niet langer is 'How-to-do-it' (fotografie heeft geen nood aan het zoveelste handboek) maar wel 'What-To-Do-With-It'.²⁴⁷ De vraag is wat het fotografisch beeld teweegbrengt bij het publiek. Het probleem 'fotografie' ligt dus niet

²⁴⁵ Berenice Abbott, 'Photography at the Crossroads', in: Nathan Lyons (ed.), *Photographers on Photography*, Prentice Hall Inc., Englewood Cliffs, 1966, p. 19.

²⁴⁶ Ibidem, p. 21.

²⁴⁷ Ibidem, p. 20.

meer in het maken van het beeld, wel in de distributie ervan: in de manier waarop het publiek gemaakt wordt en wat het daar, in de publieke ruimte, in gang zet. Waar het picturalisme het publieke leven van het fotografische beeld relatief eng invulde – het richtte zich uiteindelijk op een kunstzinnige elite van gelijkgestemden – beoogt Abbott een significante uitbreiding van het doelpubliek. Fotografie moest weg uit de galerie, terug de publieke ruimte in, en de moderne massamedia maakten dat mogelijk.

Abbott's definitie van documentaire fotografie lijkt haaks te staan op wat men tot dan toe aanduidde met de term 'artistieke fotografie'. In alles verschilt het documentaire beeld van zijn picturalistische voorganger: het wordt met een andere intentie gemaakt, zoekt een ander publiek op, beoogt een ander effect en vereist een andere fotografische techniek. Niet dat de documentaire fotografie helemaal vanaf nul begint, ook zij erkent voorgangers. Zo legt Abbott bijvoorbeeld een verband tussen haar werk en dat van Matthew Brady, William H. Jackson en Timothy O'Sullivan.²⁴⁸ Ook Elizabeth McCausland, in haar tekst uit 1939 over documentaire fotografie, verschenen in *Photo Notes*, plaatst de documentaire fotografie in het verlengde van een aantal illustere voorgangers. De Schotse schilder-fotograaf David Octavius Hill is een van hen, net als de adellijke amateur-fotografe Julia Margaret Cameron. Hill, zo stelt McCausland, beschouwt zijn fotografische portretten louter als voorbereidende schetsen voor het 'echte' werk, terwijl de al wat oudere Cameron een pure amateurfotografe was die slechts 'toevallig' enkele meesterwerken produceerde. Hun werk zou volgen haar gekenmerkt worden door een eerder bescheiden ambitie: fotografie was een hulpinstrument of een hobby, maar geen activiteit die louter omwille van zichzelf werd nagestreefd.²⁴⁹ Dezelfde mentaliteit herkent McCausland overigens ook bij twee andere fotografen: de Parijse stadsfotograaf Eugène Atget met zijn zakelijke 'documents pour artistes', en de Amerikaanse portretfotograaf Matthew Brady. Ook zij worden geloofd om hun nuchtere aanpak, wars van elke sentimentaliteit, wars van elke artisticeit.²⁵⁰

²⁴⁸ Berenice Abbott, 'Photography at the Crossroads', in: Nathan Lyons (ed.), *Photographers on Photography*, Prentice Hall Inc., Englewood Cliffs, 1966, pp. 18-19.

²⁴⁹ Het is opmerkelijk dat McCausland precies deze twee fotografen naar voren schuift als voorbeelden van een documentaire traditie in de fotografie. Het gaat hier immers om twee figuren die ook door het picturalisme wordt geclaimd als voorlopers van hun artistieke stijl.

²⁵⁰ Elizabeth McCausland, 'Documentary Photography', in: *Photo Notes*, january 1939, z.p.

Het is op basis van de hier geschetste historische voorbeelden dat McCausland op het einde van haar artikel een opsomming geeft van de kwaliteiten waarover een documentaire fotograaf dient te beschikken: hij mag zich niet schuldig maken aan om het even welke vorm van ‘exhibitionism or opportunism or exploitation (...)’. His purpose must be clear and unified, and his mood simple and modest’.²⁵¹ Zijn helder afgebakend doel bestaat in het weergeven van de onloochenbare realiteit (‘the undeniable facts of life today’).²⁵² Dat is ook wat het contemporaine publiek volgens McCausland van de fotografie zou verwachten: het wil feiten, het wil de waarheid – ‘that truth we get from reading a financial page, a foreign cable, an unemployment survey report’, aldus nog McCausland.²⁵³ Fotografie kan die feiten brengen, omdat ze in wezen realistisch is. In de beeldspraak van McCausland wordt dit dan: ‘(i)t is bound to realism in as complex a way as buildings are bound to the earth by the pull of gravitation’.²⁵⁴ Ze gebruikt hier een wel zeer krachtige metafoor om het realisme van het fotografische beeld te beschrijven: het is een natuurwet waaraan niet te ontkomen valt.

Door de vergelijking van het realistische, documentaire beeld met de financiële pagina’s van de krant, een telegram of een bureaucratisch rapport maakt ze echter ook duidelijk dat het realisme van het fotografische beeld niet simpelweg te verklaren valt door de visuele gelijkenis tussen wat het beeld toont en wat de werkelijkheid waarnaar het beeld verwijst te zien geeft. Net zoals beurskoersen, diplomatische berichten of bureaucratische rapporten een ‘waarheid’ poneren (en niet noodzakelijk aantreffen) omdat ze deel uitmaken van een systeem dat ‘feiten’ produceert, zo produceert ook de documentaire foto enkel waarheid omdat het tot een systeem behoort waarin dergelijke visuele ‘feiten’ gegenereerd worden. In de fotografie hebben zowel de techniek als de fotograaf een gelijk aandeel in dat ‘systeem’. In dezelfde tekst schrijft McCausland immers ook dat ‘the camera eye usually does nothing but lie, rationalizing the wrinkles of an aging face, obligingly overlooking peeling paint and rotten wood’.²⁵⁵ Het is door de keuze van de

²⁵¹ Idem.

²⁵² Idem.

²⁵³ Idem.

²⁵⁴ Idem.

²⁵⁵ Idem.

fotograaf om de werkelijkheid niet te verfraaien dat het beeld ‘realistisch’ wordt. Een fotografisch beeld wordt dus documentair omdat de fotograaf dat wil, niet omdat de cameraleens die waarheid automatisch zou capteren. Hij zou daarvoor een heel specifiek stel ogen moeten beschikken, ‘eyes of scientific, uncompromising honesty.’²⁵⁶

Rest enkel nog de vraag waar men een dergelijke fotograaf zou kunnen vinden. Volgens Abbott en McCausland is hij in elk geval geen professionele fotograaf. Blijft McCausland wat dat betreft nog enigszins op de vlakte, Abbott trekt in haar artikel fel van leer tegen de commerciële fotografie. Naast de misplaatste ambitie fotografie op te waarderen tot een pseudo-kunst definieert zij geldzucht als de voornaamste oorzaak van de teloorgang van de fotografische sensibeleiteit. Na een oprecht begin, zo stelt ze, hebben geld en pseudo-artiesten het overgenomen: ‘After a whole-hearted start with Yankee ingenuity, money got into photography along with pseudo-artists; commercialism developed with a bang’.²⁵⁷ De fotograaf werd een zakenman en zoals dat gaat bij zakenlui die enkel aan hun commerciële belangen denken begon hij zich te richten op de brede massa, op de smaak van de ‘greatest common denominator’.²⁵⁸ Hij ontwikkelde allerlei strategieën om zijn beelden te verfraaien – van het aankleden van de portretstudio met allerhande protserige rekvisieten tot het volop retoucheren van de fotografische print zelf. Het ‘natuurlijke’ realisme van de fotografische opname moest het afleggen tegen het streven om met flatterende beelden het burgerlijke publiek te epateren.²⁵⁹ Al deze ingrepen in het beeld en de

²⁵⁶ Idem.

²⁵⁷ Berenice Abbott, ‘Photography at the Crossroads’, in: Nathan Lyons (ed.), *Photographers on Photography*, Prentice Hall Inc., Englewood Cliffs, 1966, p. 19.

²⁵⁸ Idem.

²⁵⁹ Walker Evans, tijdgenoot van Abbott, vond in het werk van Edward Steichen een typisch voorbeeld van deze gedegeneerde fotografie. Steichen’s carrière – begonnen als picturalist om dan na de Eerste Wereldoorlog de sprong te maken richting reclame- en modefotografie – was exemplarisch voor de historische beweging die ook Abbott in haar artikel schetst. Walker Evans verwoordt het in zijn tekst als volgt: ‘Steichen is photography off its track in our own reiterated way of technical impressiveness and spiritual non-existence. In paraphrase, his general note is money, understanding of advertising values, special feeling for parvenu elegance, slick technique over all of which is thrown a hardness and superficiality of America’s latter day, and has nothing to do with any person.’ (Zie Walker Evans, ‘The Reappearance of Photography’, in: *Hound & Horn*, nr. 5, oktober-december 1931.)

voorbereidingen in het atelier zouden volgens Abbott de aandacht afleiden van wat er werkelijk toe doet, dat wil zeggen: de inhoud ('content'). De wende richting documentaire fotografie moet dan begrepen worden als een poging om 'inhoud' terug centraal te stellen: de kijker moet niet langer verblind (verleid) worden door opzichtige visuele effecten, maar geconfronteerd worden met een bijtende inhoud.

De documentaire fotograaf is dus geen kunstzinnige fotograaf, ook geen professionele fotograaf en al evenmin een amateurfotograaf (hij moet – dat beklemtonen zowel Abbott als McCausland – beschikken over een grote technische vaardigheid, wil hij de inhoud op een overtuigende manier aan een breed publiek communiceren). Wat is hij dan wel? Buiten de summiere schets van de uitzonderlijke kwaliteiten waarover de documentaire fotograaf moet beschikken, vertelt McCausland niet waar we zo'n fotograaf zouden kunnen aantreffen en hoe hij in zijn levensonderhoud zou kunnen voorzien. McCausland geeft overigens zelf toe dat hij een eerder uitzonderlijke figuur is. Buiten de fotografen die werkzaam zijn voor de Farm Security Administration en Berenice Abbott met haar Changing New York-project kan ze geen andere voorbeelden noemen. Het is duidelijk een nieuwe, nog broze categorie van fotografen die met deze term worden aangeduid. Dat ze de documentaire ingesteldheid wel aantreft bij fotografen in overheidsdienst, en nergens anders, is uiteraard veelzeggend. De vrije markt (waartoe ook de kunstmarkt gerekend wordt) kan zo'n praktijk blijkbaar niet schragen. Wat ontbreekt, zijn kanalen waarlangs de documentaire fotograaf zijn beelden zou kunnen verspreiden. Als verklaring voor dit gebrek aan publicatiekanalen verwijst ze naar de censuur die er zou heersen op het aanklaarten van sociale, maatschappelijke problemen ('The censorship that in Hollywood has shifted from leg and kiss sequences to social themes operates also with the publications that use photographs – and by their use support the photographer').²⁶⁰

Dat de overheid zo'n grote rol speelt als promotor/initiatiefnemer van documentaire foto-opdrachten heeft wellicht ook te maken met het effect dat zo'n documentair beeld volgens Abbott moet hebben. Zo besluit ze haar tekst met een definitie van de term 'documentary', geplukt uit de Webster. Ze schrijft:

²⁶⁰ Elizabeth McCausland, 'Documentary Photography', in: *Photo Notes*, january 1939, z.p.

‘According to Webster, anything ‘documentary’ is: ‘that which is taught, evidence, truth, conveying information, authentic judgment.’”²⁶¹

Het ‘documentaire’ heeft te maken met waarheid, met bewijsvoering, met het verschaffen van informatie, met een authentiek oordeel en het is tevens ‘datgene wat wordt onderricht’. Toegepast op fotografie zou dit dan betekenen dat het documentaire beeld een educatief doel dient: het wil het publiek iets bijbrengen, iets aanleren, kennis aanreiken opdat het zou kunnen oordelen. De vier andere bepalingen van het begrip ‘documentary’ kunnen dan ook gelezen worden als de voorwaarden waaraan datgene wat dient overgedragen te worden moet voldoen: de boodschap moet waarheidsgetrouw zijn, als bewijs (in een argument) kunnen dienen, ze moet informatief zijn, ze moet authentiek zijn. Dat deze belangrijke taak het best toevertrouwd kan worden aan een onafhankelijke overheidsinstelling, niet gedreven door marktimperatieven, lijkt dan ook logisch.

Dat de documentaire fotograaf ondersteund wordt door de overheid, ontslaat hem volgens Abbott echter niet van de verplichting een eigen verhouding tot zijn onderwerp te zoeken. Meer zelfs, de documentaire fotograaf moet volgens haar in de greep zijn van het onderwerp dat hij wenst te behandelen. Ze schrijft dat ‘pictures are wasted unless the motive power which impelled you (lees: de fotograaf) to action is strong and stirring’.²⁶² Slechts dan is de documentaire fotograaf in staat een werkelijk ‘authentic judgment’ te formuleren. Vooraleer hij de knop van zijn camera indrukt om de foto te nemen, moet het onderwerp hem hard raken (‘hits you hard with its impact’), moet het zijn verbeelding aanvuren (‘excites your imagination to the extent you are forced to take it’).²⁶³ Het startpunt van elke documentaire reeks ligt dus besloten in een sterke betrokkenheid van de fotograaf: hij legt vast wat hem, als particulier individu, raakt, treft, wat zijn verbeelding in beweging zet. Die persoonlijke investering vanwege de fotograaf blijft ook gelden tijdens het hele maakproces, zij het dat ze dan andere vormen aanneemt. In het begin is

²⁶¹ Berenice Abbott, ‘Photography at the Crossroads’, in: Nathan Lyons (ed.), *Photographers on Photography*, Prentice Hall Inc., Englewood Cliffs, 1966, p. 22.

²⁶² Idem.

²⁶³ Idem.

hij in de ban van zijn onderwerp: het is die 'fantastic passion' die hem voorziet van een 'direction', die hem helpt een koers uit te zetten ('to chart a course').²⁶⁴

Die impact van het onderwerp kan de documentaire fotograaf prikkelen tot actie maar het kan hem ook overweldigen of verlammen. Dat onvermogen te handelen kan de fotograaf volgens Abbott vermijden door beter en scherper te kijken: 'the photographer creates, evolves a better, more selective, more acute seeing eye by looking ever more sharply at what is going on in the world'.²⁶⁵ Om deze selectievere blik verder te verfijnen, moet de fotograaf daarnaast over twee kwaliteiten beschikken: 'a dash of imagination' en een 'adequate technique'.²⁶⁶ Techniek kan aangeleerd en verbeterd worden, de verbeelding kan beproefd en verdiept worden: het zijn de twee domeinen waarop de fotograaf met andere woorden zijn autonomie kan laten gelden. De wereld mag dan wel onnoemlijk belangrijker zijn dan de fotograaf, zonder de filter die zijn verbeelding en zijn technisch kunnen eraan toevoegen, gebeurt er niets. De ongestructureerde en verbeeldingsloze aanpak van de amateur-fotograaf is niet in staat de registratie om te vormen tot een 'significant document, a penetrating statement', daarvoor is er iets meer nodig. Maar deze autonomie blijft uiteraard relatief. De documentaire fotograaf blijft gebonden aan één belangrijke imperatief: het uiteindelijke doel is niet zichzelf beter te begrijpen, maar de wereld daarbuiten steeds beter te doorgronden, 'looking ever more sharply at what is going on in the world' – of zoals McCausland het in haar artikel verwoordt: 'more concerned with what is outside than with the inner ebb and flow of consciousness'.²⁶⁷ De camera is hier een instrument dat het hele wezen van de fotograaf engageert – zijn verbeeldingskracht, zijn technische vaardigheden, zijn intelligentie – om datgene wat zich buiten hem bevindt steeds helderder, preciezer in het vizier te krijgen. Uiteindelijk mag de documentaire fotograaf nooit vergeten dat 'the fact is a thousand times more important than the photographer'.²⁶⁸

²⁶⁴ Idem.

²⁶⁵ Idem.

²⁶⁶ Ibidem, p. 22.

²⁶⁷ Elizabeth McCausland, 'Documentary Photography', in: *Photo Notes*, januari 1939, z.p.

²⁶⁸ Idem.

Deze fundamentele gerichtheid op de wereld openbaart een laatste, en cruciale eigenschap van het documentaire beeld. Het is een bij uitstek sociaal beeld, een beeld dat de openbaarheid opzoekt. Het heeft volgens McCausland zelfs geen andere keuze: 'it must communicate, it must speak to an audience'.²⁶⁹ Het moet actief op zoek gaan naar een publiek, want slechts in de publieke arena kan het ten volle zijn invloed laten gelden: daar vindt het zijn 'thuis'. Het documentaire beeld krijgt hier een specifieke taak toebedeeld: het verbreidt 'kennis' ('knowledge'), niet alleen bij de fotograaf die zich verdiept in het onderwerp, maar ook bij het publiek dat het beeld ergens in de publieke ruimte ontmoet (in een boek of tijdschrift, op de muren van een tentoonstellingsruimte, in een publieke lezing of projectie,...). Vandaar dat het intelligibel moet zijn: het moet leesbaar zijn voor het brede publiek. Hoe deze leesbaarheid het best bereikt wordt, wordt nergens verder toegelicht, maar dat het een belangrijke kwaliteit is van het documentaire beeld staat buiten kijf. McCausland schrijft: 'The cult of non-intelligibility and non-communication is no longer fashionable; only a fringe of survivors makes a virtue of a phrase which is a dead issue'.²⁷⁰ En Abbott voegt daaraan toe: 'In short, the something done by photography is communication. It was fashionable a dozen years ago to sneer at communication as the purpose of art, even to deny that art has purpose. Non-intelligibility, non-communication were raised to ultimate ends. (...) That phase is past'.²⁷¹ Dat het kennis moet produceren betekent dus ook dat de beide auteurs bij de ontvanger van het beeld een bepaalde leeshouding wensen aan te moedigen: net zoals bij het maken van het beeld staat ook tijdens het lezen ervan intellect boven emotie, inzicht boven verontwaardiging.²⁷²

In deze twee teksten van Abbott en McCausland wordt een rijk en complex beeld geschetst van de documentaire fotograaf: hij is in de greep van een onderwerp dat hem als het ware verplicht tot het maken van beelden maar is tevens intelligent en sensibel genoeg om het naar zijn hand te zetten (hij heeft er greep op). Hij weet wat hij te zeggen heeft en kan daarbij terugvallen

²⁶⁹ Idem.

²⁷⁰ Idem.

²⁷¹ Berenice Abbott, *A Guide to Better Photography*, Crown Publishers, New York, 1941, p. 172.

²⁷² Zie hiervoor ook Olivier Lugon, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans 1920-1945*, Macula, Paris, 2001, pp. 132-133.

op zijn rijke verbeelding en grondige technische bagage om zijn inzicht naar een breed publiek te vertalen. Hij pakt niet uit met zijn esthetisch aanvoelen, maar gebruikt het om nuttige beelden te maken (McCausland spreekt over 'useful work').²⁷³ Hij is eerlijk, verbloemt de harde waarheid niet, laat zijn persoonlijkheid nooit de overhand krijgen. Toch produceert hij meer dan loutere documenten: zijn beelden beperken zich niet tot een pure registratie, maar proberen ook te verklaren, uit te leggen. Hij neemt met andere woorden een standpunt in. Dat betekent ook dat hij zich niet mag beperken tot een louter uitvoerende taak: hij is geen ambtenaar (of wetenschapper) die zich strikt houdt aan het protocol, maar ook geen reportagefotograaf die getrouw het script volgt. Hij eist voor zichzelf de vrijheid op om eigen keuzes te maken. De documentaire fotograaf schippert voortdurend tussen controle en overgave, zoekt voortdurend naar een evenwicht tussen zijn rol van neutrale getuige en die van geëngageerde verslaggever, probeert voortdurend de droge feitelijkheid van de mechanische registratie te combineren met een grote zeggingskracht.

Deze gespletenheid maakt van de documentaire fotograaf een uitermate wendbare figuur die nergens echt thuishoort en precies daarom zo intrigeert. Zich tot deze praktijk bekennen, betekent dat men afstand neemt van de gangbare fotografische praktijken zonder daarom echter buiten de fotografische traditie te treden, integendeel zelfs. Hij is tegelijk een actuele en een historische gestalte: hij is actueel omdat de tijden blijkbaar om zo'n figuur vragen (hij is het resultaat van de 'serious and tense spirit of our age'),²⁷⁴ maar hij is ook historisch omdat hij aansluiting vindt bij een belangrijke en eerbiedwaardige fotografische traditie. Hij is tegelijk een vernieuwer én een traditionalist. De documentaire fotograaf breekt het bestaande veld van fotografische mogelijkheden open en creëert zo nieuwe dwarsverbanden – hij opereert ergens op het grensgebied tussen wetenschap en kunst, tussen de (geïllustreerde) pers en het museum, tussen overheid en privé-initiatief, tussen het rumoer van de actualiteit en de stilte van het archief. Deze ambivalente figuur is echter nooit het slachtoffer van deze situatie: hij ondergaat de spanning die uit deze werksituatie voortkomt niet zomaar, maar zoekt ze actief op.

²⁷³ Elizabeth McCausland, 'Documentary Photography', in: *Photo Notes*, januari 1939, z.p.

²⁷⁴ Idem.

d) De documentaire methode

De documentaire fotograaf is in de greep van een onderwerp maar wil er ook greep op krijgen. Hoe Abbott in de praktijk steeds meer vat kreeg op haar onderwerp – op wat ze nu precies moest fotograferen – blijkt uit de vergelijking van twee momenten waarop ze een omschrijving geeft van haar onderwerp. In haar projectaanvraag voor het FAP geeft ze volgende definitie van wat de stad New York voor haar is:

‘City vistas, water-ways, highways, all means of transportation, areas where peculiarly aspects of urban aspects of human living can be observed, crowds, city squares where the trees die for lack of sun and air, narrow and dark canyons where visibility fails because there is no light, litter blowing along a waterfront slip, relics of the age of Gen. Grant or Queen Victoria where these have survived the onward march of the steam shovel---all these things and many more comprise NY city in 1935.’²⁷⁵

De opsomming bestrijkt een heel scala van mogelijke onderwerpen, van het (overzichtelijke) stadsgezicht of stadspanorama, over opnames van stedelijke functies (water- en snelwegen, transportmiddelen,...) en momenten (de menigte op straat, afval dat voorbij komt waaien,...), tot beelden van de historische relictten van de ‘oude’ stad (de nog resterende gebouwen uit de Victoriaanse periode). Hoe compact ook, deze opsomming reveleert iets van Abbott’s tomeloze (en onrealiseerbare) ambitie: de stad in haar caleidoscopische veelheid laten verschijnen. In plaats van het onderwerp scherper af te lijnen en dus een duidelijker beeld te scheppen van wat de fotografe nu precies zal vastleggen, lijkt deze lijst eerder een mengeling van ongelijksoortige en uiteenlopende zaken. Het gaat zowel om de stenen stad, om de oude en de nieuwe stad, om de beleefde stad, om het licht in de stad, om de functionele stad, enzovoort. Hoe zal Abbott dit uitgebreide programma realiseren of anders gesteld: wat valt er eigenlijk nog buiten deze opsomming? Is er iets dat ze niet wenst vast te leggen, is er één domein van de stedelijke ervaring dat ontsnapt aan haar aandacht, dat geen – althans potentieel – onderwerp kan zijn? Meer zelfs, Abbott legt geen criteria vast

²⁷⁵ Subsidieaanvraag 1935. Archief MCNY.

om te beoordelen wat eventueel interessant zou kunnen zijn om opgenomen te worden in deze lijst en wat niet. Alle opties worden bewust opengehouden, geen enkel potentieel onderwerp wordt uitgesloten ('all these things and many more'). Abbott wil duidelijk geen grenzen stellen aan haar fotografische blik op de stad.

Later zal ze, onder andere in antwoord op de memo van de onderzoeksassistenten, een heel wat preciezere definitie van haar onderwerp geven. Ze vat de stad in volgend schema:

I. Material Aspect

A. Buildings

- a. Historical
- b. Picturesque
- c. Architecturally Significant
- d. Deluxe

B. City Squares

II. Means of Life

A. Transportation

- a. Land
- b. Water
- c. Rapid Transit
- d. Airways

B. Communications

- a. Mail
- b. Phone
- c. Telegraph

C. Service of Supplies

- a. Food
- b. Water
- c. Heat
- d. Light

III. People and How They Live

- A. Types
- B. City Scenes
 - a. Street
 - b. Night
 - c. Civic
- C. Interiors
 - a. High Life
 - b. Low Life
- D. Recreation
 - a. Theaters and Movies
 - b. Music Hall
 - c. Coney Island
 - d. Sports
 - e. Parks
- E. Culture and Education
- F. Religion
- G. 'Signs of the Crisis'

Het schema valt uiteen in drie hoofdstukken die telkens verder verfijnd worden. De hoofdstukken volgen een systeem dat van concreet naar meer abstract gaat – van de concrete, tastbare materie van de gebouwen, over de (soms onzichtbare, want ondergrondse) infrastructuur die de stad tot een werk- en leefbaar geheel samensmeedt, tot de minder grijpbare activiteiten en efemere bezigheden van de inwoners. Toch zou het te ver gaan om in dit schema ook een blauwdruk te zien, een plan van uitvoering. Als we het schema zouden lezen als een exhaustieve lijst van wat zou moeten gefotografeerd worden, dan heeft ze een heleboel beelden niet gemaakt (zo is er bijvoorbeeld geen enkele foto die verwijst naar de 'signs of the crisis', ²⁷⁶ ontbreekt elk beeld van Central Park, zijn er geen interieurbeelden uit woningen betrokken door de hogere sociale kringen, blijven Coney Island en andere plekken van populair vertier uit het vizier, is er geen aandacht voor sport en ook niet (of nauwelijks) voor cultuur en onderwijs, voor politiek,

²⁷⁶ Of beter, er zijn wel een paar opnames die getuigen van de economische crisis, maar deze werden door Abbott uiteindelijk niet opgenomen in de finale selectie. Het gaat dan meer bepaald om twee opnames van mannen in een paar armoedige houten 'huizen' in een achterafsteegje in Manhattan. De twee beelden vormen om een andere reden een uitzondering in het hele project, ze zijn de enige beelden waarin mensen het feitelijke onderwerp zijn. Deze twee beelden maken nu deel uit van het archief van de NYPL.

enzovoorts). Maar ook in haar concrete planning van de opnames, hoe ze dag na dag haar project uitvoert, blijkt Abbott zich maar gedeeltelijk te houden aan haar schema. In de openvolging van haar opnames zit maar weinig systematiek: bij de organisatie van haar opname-sessies (vier tot vijf beelden per dag) worden er geen thematische criteria gehanteerd, maar wordt er louter pragmatisch gekeken welke sites dicht bij elkaar liggen zodat de voorziene opnames in één dag zouden kunnen gemaakt worden. Fysieke nabijheid is belangrijker dan thematische verwantschap.

Het is geen blauwdruk, het is geen planning, wat is het dan wel? Het somt ten eerste mogelijke onderwerpen op en bakent binnen het onuitputtelijke geheel van mogelijkheden een min of meer helder omlijnd gebied af. Het moet er met andere woorden voor zorgen dat Abbott niet verloren loopt in het gigantische (en in zekere zin ook onbeheersbare) onderwerp. Door haar fotografische omgang met de stad te binden aan een op voorhand uitgedacht schema, krijgt het project een zweem van beheersbaarheid: het is niet langer onbegrensd, onuitputtelijk, onoverzichtelijk, maar wordt nu bepaald, omschreven, geordend. Het temt het rovende oog van de fotografe. Zich binden aan een schema betekent dat men systematisch te werk wenst te gaan, dat men het amalgaam van toevallige onderwerpen wenst om te vormen tot een weloverwogen lijst van bewuste keuzes. Abbott weet nu waarheen ze haar camera moet richten, wat ze moet vastleggen, om een 'leesbaar', inzichtelijk, communicatief beeld van de eigentijdse stedelijke conditie te kunnen produceren, een beeld dat ook door haar publiek (contemporain of toekomstig) begrepen zal kunnen worden.

Ten tweede, maakt het duidelijk dat de keuzes gedragen worden door een bepaalde visie op de stad. Het vertrekt van een aantal theoretische inzichten in de manier waarop de stad gestructureerd is, hoe ze functioneert, hoe ze gebruikt wordt door inwoners en bezoekers, en dus ook hoe ze 'gelezen' kan worden. Het is niet zomaar in het wilde weg op papier gegooid, maar sluit aan bij een zich op dat moment ontwikkelend discours over het verleden en de toekomst van de metropool New York. Zo wijst Peter Barr in zijn studie over Abbott's Changing New York-project op de invloed die architectuurcritici als Henry-Russell Hitchcock (die Abbott overigens in 1934 even zal inhuren voor een tentoonstelling die hij maakte over wat er nog restte van de architectuur uit de pre-Burgeroorlog periode) en Lewis Mumford (wiens boek *Sticks & Stones* aan de basis lag van Hitchcocks tentoonstelling) gehad hebben op haar

denken over de stad.²⁷⁷ Het is opvallend, aldus nog steeds Barr, dat Abbott's schema duidelijke overeenkomsten vertoont met dat van Patrick Geddes, een belangrijke stedenbouwkundige wiens 'city survey technique' op zijn beurt een grote invloed gehad heeft op Mumford's geschriften. Alhoewel er geen duidelijk bewijs gevonden kan worden dat Abbott haar schema inderdaad bij Geddes gehaald heeft, zijn de overeenkomsten zo frappant dat er wellicht toch sprake geweest moet zijn van enige beïnvloeding (wellicht verliep deze via Mumford die door Barr immers getypeerd wordt als de belangrijkste verdediger van Geddes' lezing van de stad).²⁷⁸

Ten derde, het hanteren van dergelijk schema betekent dat Abbott een deel van haar autonomie lijkt op te geven. Door haar kijken te verbinden met een op voorhand uitgeschreven schema beperkt zij haar keuzemogelijkheden: afwijkingen of toevoegingen zijn altijd mogelijk, maar radicale, fundamentele verschuivingen zijn uitgesloten. Het zijn niet haar subjectieve voor- of afkeuren die bepalen wat de camera zal registreren, maar wel het gevolgde schema. Het schema programmeert de fotograaf. Abbott geeft in haar artikel 'Documenting the City' zelf een voorbeeld van wat dat in de praktijk zou kunnen betekenen. Naar aanleiding van haar beeld van het eerste appartementsgebouw in New York,²⁷⁹ schrijft ze het volgende:

'The only exception to the rule that the photographer must be guided by his visual sense has to do with important historical subjects, which are sometimes uninteresting to look at but which need to be included in the record. The first apartment house in New York City on East 18th Street is by no means a beautiful edifice. But it has historical interest, as representing the beginnings of modern cooperative dwelling.'²⁸⁰

²⁷⁷ Peter Barr, *Becoming documentary. Berenice Abbott's photographs, 1925-1939*, Unpublished dissertation, Boston University, 1997, pp. 190-193.

²⁷⁸ Ibidem, pp. 261-264.

²⁷⁹ Neg. 62 Oldest Apartment House in New York City. Archief MCNY

²⁸⁰ Berenice Abbott, 'Documenting the City', in: Willard D. Morgan (ed.), *The Complete Photographer*, Vol. 4, Issue 22, p. 1398.

Kiezen voor een planmatige, beredeneerde aanpak gebaseerd op een inzicht in hoe de stad functioneert, betekent dus de fotograaf soms zijn eigen esthetische voorkeuren zal moeten uitschakelen om noodzakelijke onderwerpen te fotograferen. De planmatig opererende fotograaf conformeert zich in zekere zin aan de kille, mechanische nauwgezetheid van de cameralens: net zoals de camera zich nederig, dienend opstelt ten opzichte van de werkelijkheid, zo verdwijnt ook de fotograaf in het selectie- en productieproces van het beeld.

e) Drie alternatieve 'documentaire' projecten

Abbott's schema kan echter ook gelezen worden als een poging om haar Changing New York-project af te zetten tegen een drietal gelijkaardige fotoprojecten die evenzeer claimden documentair te zijn.²⁸¹ Twee van die drie projecten liepen al op het moment dat Abbott begon met haar documentair project. Een eerste project bestond uit het werk van de Amerikaanse (amateur)fotograaf Percy Loomis Sperr (1889-1964) die vanaf 1931 beelden maakte voor de New York Public Library en dat zou blijven doen tot 1942. Over de precieze omstandigheden waarin dit inventariserende fotoproject tot stand kwam, is weinig bekend. Zo is het niet duidelijk of het om een specifieke opdracht ging vanwege de bibliotheek, of dat het hier een door de fotograaf zelf geïnitieerd project betrof. In elk geval wist hij een immense massa aan beelden – meer dan 15.000 – te verkopen aan de bibliotheek. Net zoals Abbott zal ook zijn aandacht vooral uitgaan naar de grondige transformatie die de stad in die periode onderging, maar in tegenstelling tot Abbott blijft de aanpak van Sperr eerder anekdotisch. Zijn beelden worden nooit meer dan haastig gemaakte snapshots, vluchtige impressies van wat er reilt en zeilt in de stad. Hij fotografeert ziekenhuizen (zoals drie beelden van het Bellevue Hospital bijvoorbeeld), bruggen, afbraakwerken (van de 'El.' uiteraard maar ook van andere verouderde gebouwen) maar ook gebouwen in opbouw, pleinen (als Park Row, Union Square, Madison Square,...), verschillende soorten van trolleybussen en trams, werkmannen op een werf,

²⁸¹ Twee van deze projecten konden daarenboven ook rekenen op ondersteuning van de WPA. Het gaat dan meer bepaald om het project van de New Yorkse belastingdienst om van elk gebouw in New York een fotografische registratie te hebben en het inventarisatieproject ondernomen door de Historic American Buildings Survey. Zie hiervoor ook Olivier Lugon, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans 1920-1945*, Macula, Paris, 2001.

reclameborden, parades (zoals de Macy's Thanksgiving Parade), straatventers, enzovoort. Alles staat naast elkaar, er is geen onderliggende structuur die de beelden samenbindt tot een overzichtelijk geheel. Sperr loopt wat rond in de stad, fotografeert wat zijn aandacht trekt en wandelt dan verder naar de volgende site, zo lijkt het wel. Vaak legt hij dezelfde plaats vast vanaf verschillende standpunten. Zijn blik is tastend en zoekend, de fotograaf lijkt zich geen raad met de complexiteit van zijn onderwerp. Soms keert hij ook meermaals terug naar dezelfde plaats om zo de veranderingen die er zich ondertussen voltrokken hebben vast te leggen volgens een eenvoudig voor-en-na-schema (de meest rudimentaire fotografische vergelijking).

Sperr beperkt zich tot het maken van fotografische notities, tot het bij elkaar brengen van sporadische indrukken van stedelijke bedrijvigheid, terwijl Abbott's ambitie toch elders ligt. Abbott probeert de onderliggende processen van de veranderingen zichtbaar te maken, Sperr stelt zich tevreden met het opmerken en inventariseren van het effect van die processen op de concrete verschijning van de stad. Sperr legt een verzameling aan van interessante wetenswaardigheden, Abbott articuleert een visie, een standpunt. Het is duidelijk dat dit verschil (in formele behandeling, in de aangewende techniek,²⁸² in inhoudelijke scherpte) verbonden kan worden met de aan- of afwezigheid van een op voorhand geconcipieerd programma: het is enkel omdat Abbott's blik al op voorhand is geprogrammeerd, dat ze tot een zekere complexiteit in haar beelden kan komen. Bij ontstentenis van zo'n schema is Sperr overgeleverd aan wat de stad hem biedt: hij werkt grillig, instinctief, niet beredeneerd, afgewogen. De afwezigheid van een plan leidt ertoe dat zijn verzameling nooit meer wordt dan een samenraapsel van losse brokstukken.

Het tweede project dat het het architecturale patrimonium inventariseert, is het in 1933 opgestarte Historic American Buildings Survey. Het onderwerp van het project was ruimer dan alleen New York (de hele natie werd vastgelegd), maar kwam wel heel dicht bij één van Abbott's oorspronkelijke doelstellingen (namelijk 'setting down many of the fast disappearing records of early New York which have and will have increasing historical value').²⁸³

²⁸² Percy Loomis Sperr maakt gebruik van een wendbare kleinbeeldcamera terwijl Abbott met een loodzware technische camera werkte.

²⁸³ Brief van Berenice Abbott aan Hardinge Scholle, gedateerd 16 november 1931. Archief van het Museum of the City of New York.

De initiatiefnemer van het project, Charles E. Peterson, verbonden aan de National Park Service, bracht architecten, tekenaars en later ook fotografen samen om dat wat nog restte van het Amerikaanse architecturale patrimonium uitvoerig te documenteren. Het ging daarbij vooral om architecturaal waardevolle constructies: dat konden woningen of publieke gebouwen zijn, kerken, forten, maar ook bruggen, molens, schuren of andere rurale bijgebouwen. Bij de selectie werd enkel rekening gehouden met het architecturale belang van het te documenteren gebouw, niet met de historische betekenis ervan (omdat het bijvoorbeeld verbonden kon worden met belangrijke historische gebeurtenissen of omdat er iemand met naam en faam geboren was). Het was een conserverend project waarbij de aandacht vooral ging naar bouwwerken die door de pletwals van de vooruitgang bedreigd werden omdat ze hun economisch nut verloren hadden. Voor de uitvoering van deze inventaris vroeg Peterson financiële steun aan bij de WPA (steun die hij ook zou ontvangen). Dat zijn project talloze werkloze architecten opnieuw aan het werk kon zetten, speelde een belangrijke rol in de toekenning van de subsidie, maar het was niet de enige reden. In zijn aanvraag beklemtoonde Peterson de professionele aanpak van de studie: het ging om gevestigde architecten, professionele technici (tekenaars en fotografen) die volgens de geijkte normen en procedures te werk zouden gaan. Het is deze bureaucratische aanpak die het project zijn uiteindelijke waarde en betekenis zou geven, zo stelde Peterson.²⁸⁴

Deze procedurele aanpak zorgde ervoor dat de fotograaf in een strikt keurslijf gedwongen werd. Wat hij moest vastleggen en hoe dat moest gebeuren, lag al vervat in de procedures die de 'survey' hem oplegde. De fotograaf volgde de blik van de architect die bepaalde wat waardevol en interessant was aan het gebouw. Zijn taak bestond er dan in het waardevolle aspect zo helder en duidelijk mogelijk in beeld te vatten. Neem bijvoorbeeld de documentatiemap van 61 Washington Square North, New York. De gehele map bevat een kort dossier (niet meer dan twee pagina's) met daarin de belangrijkste kenmerken van de woning (wanneer is het pand gebouwd, door wie, wie waren de opeenvolgende eigenaars en bewoners, welke materialen gebruikt werden, welke functie het op het moment van de opname had, enzovoorts). Al deze

²⁸⁴ Achtergrondinformatie met betrekking tot de Historic American Buildings Survey werd gevonden op de website van het Library of Congress. De website werd geraadpleegd op 7 maart 2014. Zie: <http://www.loc.gov/pictures/collection/hh/background.html>

elementen worden kort, zakelijk aangestipt. Er is geen gesprek met de huidige eigenaar of bewoner van het pand, er is geen interesse voor de geschiedenis van hen die er (hun heel of minstens een deel van) hun leven gesleten hebben. Verder bevat de map ook nog tien plannen en schetsen (van de voorgevel, achtergevel, de verschillende verdiepingen, specifieke architecturale details,...). Ten slotte zijn er de zeven fotografische opnames. Het eerste beeld is een overzichtsbeeld dat het gebouw, een rijtjeswoning, plaatst in de stedelijke context. (ILL. CNY 32) De fotograaf staat schuin op de huizenrij en maakt zo duidelijk hoe de rijwoning in het huizenblok geïntegreerd is (het eigenlijke onderwerp van de reeks, het huis met nummer 61, is het laatste huis in de rij). De twee volgende beelden tonen de voorgevel. (ILL. CNY 33-34) In het eerste beeld staat de fotograaf wat verder zodat de deur, een flink stuk van de gevel, de trapeuning, een stukje van het trottoir, mee opgenomen worden in het beeld. In de tweede opname bevinden we ons veel dichterbij de gevel zodat de deur en haar omlijsting nu bijna het hele beeld vullen. Doorheen de drie beelden zien we een beweging van overzicht naar detail, een beweging die, als we het interieur betreden, nog verder zal worden doorgevoerd. Voor de deur, op het bordes, ligt een bord met daarop 'N.Y. 447', de code die de onderzoekers aan dit gebouw toegekend hebben (wanneer het bord niet kan gebruikt worden, wordt de code in het negatief ingekrast). Dat bordje zal overigens ook terugkeren in drie van de vier interieuroptnames. De vier interieurbeelden stellen scherp op specifieke onderdelen van het gebouw: twee keer een schoorsteenmantel, één keer een aan het plafond bevestigde rozet en één keer de omlijsting van een deur. (ILL. CNY 35 tot 38) Ze tonen geen ruimtes waarin het oog kan reizen, maar sturen het dwingend in één richting. In drie van de vier beelden (de opnames van de schoorsteenmantels en de deuromlijsting) valt er naast het bord ook nog een meetstok op. Deze twee elementen maken duidelijk hoe het beeld gelezen moet worden: het gaat om een feitelijke registratie van een interessant architecturaal detail waarbij het bord het huis identificeert waarin het kan aangetroffen worden en de meetstok de architect-lezer helpt om de precieze maten ervan te bepalen. (In twee beelden staat de meetlat echter schuin tegen de wand geplaatst waardoor ze haar nut als meetinstrument enigszins verliest.)

Deze beelden volgen een puur descriptieve logica: de fotograaf richt zijn lens op wat de architect hem aanwijst, zorgt ervoor dat het aangeduide voorwerp helder en gedetailleerd in beeld gebracht wordt. Vandaar zijn keuze voor de

toevoeging van extra licht (zoals blijkt uit de harde schaduwen rechts van de schoorsteenmantel en de reflectie van geconcentreerd licht op het donkere deurpaneel) en voor een welhaast frontaal standpunt (de fotograaf staat net schuin genoeg om de kijker nog enig dieptegevoel te geven, maar niet te schuin waardoor er perspectivische vertekeningen zouden kunnen optreden). De fotograaf is er enkel om visuele informatie te leveren. Hij verschijnt hier als een technicus, als een leverancier van fotografische documenten die dezelfde leesbaarheid moeten hebben als de plannen die de architect opstelt. (Slechts in één beeld lijkt die opdracht technisch te mislukken: het tweede beeld, dat de voorgevel met deur en deuromlijsting toont, is onscherp – het huisnummer is nauwelijks leesbaar. Dit verklaart wellicht waarom de fotograaf hier nog een extra foto genomen heeft, ditmaal dichterbij het huis en het eigenlijke onderwerp van de foto.) Dat neemt niet weg dat de fotografische registraties altijd meer tonen dan wat ze geacht worden te presenteren. In deze reeks geldt dat vooral voor de opnames van de schoorsteenmantels en die van de deuromlijsting. In de drie foto's zien we sporen van leven: allerlei prullaria op en boven de schoorsteenmantels (kandelaars, verschillende beeldjes (waaronder één met drie olifanten), postkaarten, ingelijste foto's, vazen, een wandtapijt,...), foto's (voornamelijk portretten) op de wand rechts van de deur, een boekenkast (met daarop enkele trofeeën) links ervan. Door de aanwezigheid van deze persoonlijke rekvisieten – de fotograaf had ze ook kunnen verplaatsen of tijdelijk wegnemen, maar hij heeft ervoor gekozen om dat niet te doen – zweeft het uiteindelijke beeld tussen een pure fotografische registratie (een document) en een inkijk in het persoonlijk leven van de bewoners (een 'human document').²⁸⁵ Meteen wordt ook duidelijk waarom het bord met de code en

²⁸⁵ Ik verwijs hier naar het onderscheid dat William Stott maakt tussen het 'document' en het 'human document' (hij gebruikt ook de tegenstelling persoonlijk en onpersoonlijk document). De eerste term – het 'onpersoonlijk document' – verwijst naar wat we normaal onder document verstaan: een historisch document of een legaal document. Het gaat hier dus om een (al dan niet geschreven) bron die feiten objectief presenteert (zoals een identiteitskaart, een officieel verslag, een tabel, enzovoort). Het zijn vaak officieel erkende documenten die een wettelijke status genieten (ze kunnen als bewijsmateriaal gebruikt worden – zoals een identiteitskaart iemands identiteit aantoont). De tweede term – het 'human document' of 'persoonlijk document' – zouden we het best kunnen vertalen als een document waaruit een diepe persoonlijke betrokkenheid spreekt. Stott spreekt in dit verband ook over een historische getuigenis bijvoorbeeld. Dit document is niet bureaucratisch gerealiseerd, maar door en door persoonlijke, subjectieve productie (zoals een autobiografie bijvoorbeeld een tijdsdocument genoemd kan worden). Zie William Stott, *Documentary Expression and Thirties America*, The University of Chicago Press, Chicago, 1986, pp. 12-17.

de meetlat zo belangrijk zijn: zij maken, meer nog dan kadrering en belichting bijvoorbeeld, duidelijk dat deze foto's toch vooral pure documenten wenselijk te zijn en dus ook als dusdanig gelezen moeten worden. Zij dwingen de kijker om de objecten die via de rand van het beeld in zijn blikveld komen als irrelevante afleidingen opzij te schuiven.

Ook het derde fotografische project, dat in 1938 van start zou gaan, dus al geruime tijd nadat Changing New York aangevat was, past binnen deze puur registrerende logica. Het fotografische project werd opgezet en geleid door de New Yorkse belastingadministratie (maar gefinancierd door de WPA) en had als doel elke voorgevel van elk gebouw in New York vast te leggen.²⁸⁶ Tussen 1938 en 1943 (het einde van het project) werden zo'n 700.000 beelden geproduceerd, één voor elk gebouw uit de vijf wijken van New York. De uiteindelijke bedoeling van het project bestond erin een visueel archief aan te leggen dat de al bestaande belastinggegevens moest aanvullen en de administratie in staat moest stellen om de verschuldigde eigendomsbelasting op een billijke manier te innen. Het project was dan ook niet uitsluitend fotografisch: naast het maken van het beeld werden er ook nog andere gegevens verzameld. Elk beeld werd vastgehecht aan een fiche met daarop onder andere de locatie van het gebouw, de ouderdom ervan, de staat waarin het goed zich bevond en het type gebouw (eengezinswoning, appartementsgebouw, commercieel gebouw, enzovoort).²⁸⁷ Het fotografische beeld was niet het eindpunt van het project, maar slechts onderdeel van een systematische inventarisering van het onroerend goed in New York. De foto was tegelijkertijd document (descriptief) en bewijsstuk (operatief): men kon het beeld gebruiken om na te gaan of er recente aanpassingen (lees: verbeteringen of uitbreidingen) gebeurd waren waardoor het pand in een andere belastingsschaal terecht zou komen.

De fotografen binnen dit taxatieproject waren dus niet meer dan een verlengstuk van een bureaucratische organisatie. Hun werkmethode werd dan ook volledig bepaald door de vereisten van het systeem waarin ze ingeschakeld werden. Zoals Esperdy in haar artikel over het project reeds

²⁸⁶ Gabrielle Esperdy, 'A Taxing Photograph: The WPA Real Property Survey of New York City', in: *History of Photography*, Summer 2004, Vol. 28, Issue 2, pp. 123-136.

²⁸⁷ Ibidem, pp. 123-125.

aangeeft, ging de introductie van fotografie gepaard met een grondige modernisering en automatisering van de taxatiedienst.²⁸⁸ Zo werd het register op jaarbasis vervangen door een register op basis van de locatie van het gebouw (wat het opzoekingswerk uiteraard vergemakkelijkte). Elk gebouw kreeg een code toegekend die bestond uit een sectie- of wijknummer, een bloknummer en ten slotte een perceelnummer. Deze code, samen met andere gegevens, werd dan aangebracht op een indexkaart. Ook alle transformaties van het gebouw werden dan op deze ene kaart genoteerd.²⁸⁹ Naast de overgang naar een ander registratiesysteem en de vervanging van het omslachtige register door een soepel werkende kaartenbak waren er nog andere verbeteringen (zoals een tabelleermachine met ponskaarten): modernisering en automatisering gingen hand in hand. Ook de introductie van fotografie paste in dit proces van automatisering en modernisering. De fotografische registratie moest het gebrek aan precieze, gedetailleerde informatie in het register oplossen. Of liever: ze moest de verzamelde informatie, vereist voor een adequate werking van het nieuwe systeem, visueel bevestigen.²⁹⁰ Voor de belastingdienst was een accurate taxatie enkel mogelijk indien de indexkaart zoveel mogelijk (geschreven) informatie bevatte (over de structuur van het pand, het aantal verdiepingen, eventuele latere aanpassingen aan het oorspronkelijke gebouw, de gebruikte materialen, de eventuele aanwezigheid van nutsvoorzieningen zoals een lift, verwarming of airconditioning, enzovoort), informatie die enkel ter plaatse ingewonnen kon worden. Het fotografische beeld kwam niet in de plaats van deze informatie, maar moest ze enkel bevestigen. Fotografie was in zekere zin redundant: het sluitstuk van een grondig systeem van beschrijving.

De fotografen die in opdracht van de belastingdienst de foto's moesten maken, volgden een strikt protocol. Het gebouw werd frontaal gefotografeerd (indien mogelijk althans: in de 'oude' benedenstad, waar de wegen relatief smal waren en de gebouwen hoog, kon dit frontale standpunt niet gerealiseerd worden en diende men vanuit een heel scherpe hoek te fotograferen) en vulde het hele beeldkader. Storende schaduwen werden in de mate van het mogelijke geweerd. Om het gebouw precies te identificeren werd er telkens

²⁸⁸ Ibidem, p. 127.

²⁸⁹ Idem.

²⁹⁰ Ibidem, pp. 128-129.

een bord in het beeldvlak geplaatst met daarop de code zoals die op de indexkaart verscheen en een kleine driehoek die in de richting van het gebouw wees.²⁹¹ Storende elementen die een vrij uitzicht op het gebouw belemmerden (auto's, vrachtwagens, stellingen,...) werden in de mate van het mogelijke vermeden. Alles stond in het teken van een nuchtere, objectieve registratie. De fotograaf wordt niet geacht te reageren op er wat er zich voor de lens bevindt (door eigen klemtonen te leggen bijvoorbeeld) maar afstandelijk te registreren. Net zoals bij het Historic American Buildings Survey wordt er ook hier in de opnames een duidelijk zichtbaar voorwerp binnengesmokkeld om die afstandelijkheid letterlijk te produceren (bij het eerste project ging het om een bord en/of een meetlat, hier om een bord met daarop de codes van het gebouw). De fotograaf staat achter het bord, dat een imaginaire grens doorheen het beeld trekt. Ervoor de ruimte van de fotograaf, erachter die van het eigenlijke onderwerp.

Het bord creëert een tweede kader in het beeld: het scheidt het eigenlijke onderwerp doeltreffend af van elke mogelijke besmetting door de fotograaf die aan de andere kant van de grens opereert.²⁹² Het geeft aan hoe er naar gekeken moet worden, hoe het gelezen moet worden: de gebruiksaanwijzing zit als het ware vervat in het beeld zelf. Deze werkwijze toont aan dat de opdrachtgevers beseften dat fotografie niet als dusdanig objectief is, maar dat bijkomende maatregelen nodig zijn om deze objectiviteit te garanderen. Fotografie wordt past wetenschappelijk wanneer het hele proces, van opname over ontwikkeling tot verwerking, volgens precieze, op voorhand vastgelegde regels verloopt. Het zijn deze regels die de fotografische opname objectief maken, die de subjectiviteit van de fotograaf op een doeltreffende manier uitschakelen. Net zoals in het Historic American Buildings Survey is de fotograaf hier niet meer dan een operator, een technicus die ervoor moet zorgen dat het apparaat doet wat ervan verwacht wordt. Het resultaat van deze methode zijn fotografische documenten die gekenmerkt worden door eenzelfde graaf van abstractie hebben als het kadaster.

Deze laatste twee projecten illustreren hoe fotografie werd geacht te functioneren binnen een archiverend project dat een zekere documentaire

²⁹¹ Ibidem, p. 133.

²⁹² Ibidem, p. 134.

objectiviteit beoogt. Het is duidelijk dat Abbott's documentaire praktijk niets van doen heeft met de hierboven geschetste werkwijze. Alhoewel ze, net zoals deze fotografen, het documentaire karakter van haar beelden beklemtoont, zijn ze duidelijk minder streng formalistisch en is haar werkwijze minder procedureel. Abbott neemt een tussenpositie in tussen de vrijblijvendheid van Sperr en de rigiditeit van de uitvoerende fotografen in de twee andere projecten. Het is precies in de zoektocht naar een positie ergens tussen deze twee uitersten in, dat het hierboven beschreven schema zo belangrijk wordt. Het bevrijdt Abbott van de kritiek louter intuïtief te werken, terwijl het de rigiditeit van een pure registrerende benadering vermijdt. Het schema is tegelijkertijd voldoende concreet om als leidraad te kunnen dienen en voldoende abstract om de fotograaf toch de nodige vrijheid van handelen te schenken. Het heeft dan ook vooral een strategische bedoeling: het maakt duidelijk dat er inderdaad iets is wat haar project samenhoudt, dat er wel degelijk systematisch gewerkt wordt, dat het project gedragen wordt door een 'vision' en 'unity of purpose'.²⁹³ Het zijn deze twee begrippen, door Abbott zelf gebruikt in haar brief aan Hardinge Scholle, waardoor Changing New York wezenlijk verschilt van de twee andere documentaire fotoreeksen over New York.

f) De sociaal-documentaire fotografie

Niet alleen de archiverende, inventariserende logica van de hierboven beschreven projecten, maar ook de sociaal betrokken documentaire fotografie die in de jaren dertig in de Verenigde Staten ingang zou vinden, is vreemd aan Abbott's documentaire fotografie. Deze sociaal bewogen fotografie beriep zich op een aantal historische voorbeelden, meer bepaald het werk van Jacob A. Riis (1849-1914) en Lewis Hine (1874-1940).²⁹⁴ Beiden waren hervormingsgezinde wetenschappers die zich na verloop van tijd tot fotografie zouden

²⁹³ Brief van Berenice Abbott aan Hardinge Scholle, gedateerd 16 november 1931. Archief MCNY

²⁹⁴ Lewis Hine (1874-1940) was een sociaal bewogen fotograaf die in hoog aanzien stond bij Berenice Abbott. Zie Avis Berman, 'The Unflinching Eye of Berenice Abbott', in: *Art News*, januari 1981, pp. 86-93. Ook Elizabeth McCausland vermeldt hem in haar artikel over documentaire fotografie (zie hiervoor Elizabeth McCausland, 'Documentary Photography', in: *Photo Notes*, januari 1939, z.p.). McCausland schreef in 1938 ook een (toen ongepubliceerd) artikel over het werk van Lewis Hine Dit artikel werd opgenomen in een recente tentoonstellingscatalogus over het oeuvre van Lewis Hine (zie hiervoor Alison Nordström, *Lewis Hine*, D.A.P. Inc., New York, 2012, pp. 232-233).

wenden als een instrument om de sociale ellende van de Amerikaanse onderklasse (meestal migranten), samenhokkend in erbarmelijke omstandigheden in de Lower East Side, bekend te maken bij een breed publiek. Ook in de jaren dertig keerden enkele wetenschappers (economen, sociologen,...) uit sociale bekommernis zich tot de fotografie. De samenwerking tussen Paul Taylor (econoom en hoofd van de Rural Rehabilitation Division in Californië) en de fotografe Dorothea Lange was daar een typisch voorbeeld van. In 1935 was Taylor op zoek naar een middel om de federale overheid ertoe aan te zetten de economische migranten uit het verpauperde zuiden ter hulp te schieten (te zorgen voor voldoende, kwaliteitsvolle accommodatie voor deze nomadische bevolking van seizoenarbeiders). Hij beseftte al snel dat een dossier met louter cijfers en tabellen zijn oversten niet zou overtuigen en besloot dus een ander pad te volgen. Hij koos ervoor de migranten hun verhaal in eigen woorden te laten vertellen en voegde er vervolgens foto's aan toe. Ondanks een eerder koele receptie van zijn lokale oversten (die aan hem slechts met veel tegenzin een klein budget voor een fotograaf toekenden), bleek deze methode succesvol en kreeg Taylor de noodzakelijk fondsen voor de realisatie van een fotoboek. Voor dit project werkte hij samen met een professionele fotografe, Dorothea Lange. De door Lange genomen foto's en de door Taylor verzamelde getuigenissen van de rechtstreeks betrokkenen moesten het probleem invoelbaar maken voor diegenen die de beslissingen namen: zij werden nu geconfronteerd met mensen, niet met droge cijfers. Deze aanpak, waarbij niet het verzamelen van statistische gegevens centraal stond, maar wel het presenteren van een actuele sociale situatie via een reeks van persoonlijke getuigenissen, zou uitmonden in hun toonaangevende, en uiterst succesvolle, publicatie, *An American Exodus. A Record of Human Erosion*.²⁹⁵

De strategie die in dit (maar ook andere boeken uit deze periode) werd gebruikt, kreeg de bepaling documentair mee en had als voornaamste doel het publiek emotioneel te raken. Om die empathie op te wekken leek het de makers van deze boeken dan ook noodzakelijk om zo dicht mogelijk tegen hun onderwerp aan te schurken.²⁹⁶ Het voelen waartoe het documentaire

²⁹⁵ Voor deze beschrijving van de ontstaansgeschiedenis van dit boek, zie William Stott, *Documentary Expression and Thirties America*, The University of Chicago Press, Chicago, 1986, pp. 225-228.

²⁹⁶ William Stott, *Documentary Expression and Thirties America*, The University of Chicago Press, Chicago, 1986, p. 128. Fotografie is bij uitstek geschikt om dit intieme contact tussen kijker

boek de lezer/kijker wil aanzetten, heeft dan ook een sterk tactiele connotatie: het gaat om het creëren van (visuele of talige) beelden die de lezer/kijker zo dicht mogelijk bij het gepresenteerde onderwerp moesten brengen, dat de lezer/kijker het onderwerp als het ware kon aanraken. De fotograaf dient zich in de fysieke nabijheid van zijn onderwerp op te houden: mensen, neergezet als slachtoffers van wat aanvoeld werd als een onrechtvaardige situatie, worden van nabij vastgelegd zodat de kijker de sporen van hun sociale miserie bijna letterlijk kan aflezen van hun lichaam. Ook de begeleidende teksten hebben als taak hun innerlijk leven navoelbaar te maken: via onderschriften die hun gedachten, ervaringen, opinies weergeven kan de lezer van het documentaire boek ook naar binnen schouwen (ook al gaat het soms om woorden die hun door de auteurs van het boek in de mond gelegd werden, zoals Erskine Caldwell en Margaret Bourke-White bijvoorbeeld doen in *You have seen their faces*).²⁹⁷ Het documentaire beeld wil verder gaan dan een droge presentatie van de feiten, een numerieke opsomming van de ellende, van de oorzaken ervan en de eventuele maatregelen die ertegen getroffen konden worden, maar wil via exemplarische voorbeelden empathie opwekken.²⁹⁸ Een moeilijk te doorgronden sociaal probleem wordt nu plotseling akelig concreet: het gaat over het lijden van dit particulier individu (of deze groep van mensen). Het fotografische beeld brengt de kijker naar de concrete wereld die de taal en de cijfers (het jargon van de economen en sociale wetenschappers) aan het zicht onttrokken. De transparantie die het documentaire beeld beoogt, is dan ook vooral van emotionele aard: men moet de feiten niet verstandelijk benaderen, rationeel analyseren, maar aanvoelen.²⁹⁹ Het documentaire fotoboek gaat over het bewerkstelligen van een sociaal contact dat niet door een intellectuele analyse, maar enkel door een directe, affectieve band kan gerealiseerd worden.

en wereld te realiseren. Ook Roland Barthes gebruikt in zijn beschrijving van hoe het fotografisch beeld wereld en kijker in nauw contact met elkaar brengt, de metafoor van de aanraking. Wereld, beeld en kijker delen een dun membraam met elkaar. Zie: Roland Barthes, *La Chambre Claire. Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma, Paris, pp. 126-127.

²⁹⁷ William Stott, *Documentary Expression and Thirties America*, The University of Chicago Press, Chicago, 1986, p. 228.

²⁹⁸ Ibidem, pp. 26-45.

²⁹⁹ Ibidem, pp. 8-12.

Deze sociaal voelende documentaire fotografie wil communiceren met het grote publiek. Ook voor Abbott was communicatie het uiteindelijke doel van fotografie, maar haar stadsbeelden brengen die communicatie op een andere manier tot stand. Dat verschil uit zich al meteen in de afstand die ze inneemt tot haar onderwerp. In tegenstelling tot de sociaal-documentaire fotograaf die als het ware aan zijn onderwerp kleeft, blijft Abbott altijd op een eerbiedwaardige afstand. Deze 'afstandelijkheid' is trouwens één van die formele aspecten waar de onderzoeksassistenten in hun memo ernstige vragen bij hebben. Ze merken op: 'It has been suggested that many pictures do not show enough detail: that if the series is to be documentary photography they should be taken at shorter range (...)'.³⁰⁰ Uit deze opmerking blijkt hoezeer zij de documentaire strategie verbinden met een specifieke ruimtelijke verhouding tot de stoffelijke wereld. Voor hen betekent de documentaire blik een kijken dat in nauw contact met de wereld staat, dat de wereld bijna aanraakt. De scherpe beelden van Abbott concentreren zich ook op de stoffelijke wereld, tonen ook veel, maar altijd van een respectabele afstand.

Een tweede afwijking van deze sociaal-documentaire strategie is dat er geen of nauwelijks mensen te bespeuren zijn in haar beelden. Niet dat de menselijke figuur totaal afwezig zou zijn, maar zij bepaalt het beeld niet: mensen zijn louter passanten, decorstukken daar neergeplaatst om een al te desolate indruk te vermijden. (ILL. CNY 39) De enkele straatgezichten tonen ofwel de anonieme massa (ILL. CNY 40-41) ofwel een enkeling die echter meteen als 'type' gepresenteerd wordt (hij representeert niet zichzelf maar een categorie van stadsbewoners). (ILL. CNY 42) Verder valt ook nog op dat ze een eerder neutraal, beschrijvend standpunt hanteert – zelfs in die uitzonderlijke gevallen dat ze een vogel- of kikvorsperspectief inneemt, voegt dat weinig drama toe aan haar beelden. De emotioneel geladen toon die in de sociaal-documentaire fotografie overheerst, wordt hier bewust achterwege gelaten. Ook haar keuze om geen enkel beeld van de economische crisis op te nemen in haar uiteindelijke selectie lijkt hierin te passen. Ze wil aan de kijker geen emotionele reactie ontlokken, maar een cerebrale. Dit alles suggereert dat Abbott toch eerder kiest voor de beschrijvende neutraliteit van het 'document' en niet voor de emotionele mokerslag van het 'human

³⁰⁰ Memo aan Berenice Abbott, ongedateerd. Archief van het MCNY.

document': alhoewel haar project geworteld is in een diep gevoelde fascinatie en passie voor de stad, is haar benadering ervan uiteindelijk koel, cerebraal, afstandelijk.

g) Het onderzoeksdossier

De beelden die Abbott maakte in het kader van haar Changing New York-project gingen allemaal gepaard met een begeleidende tekst (of althans, dat was de bedoeling – door de financiële problemen van het FAP op het einde van het project zijn niet alle beelden van een dergelijke tekst voorzien). Hun eerste taak bestond erin om gedetailleerd te beschrijven wat er precies te zien is in de opname. Slechts zo zouden de beelden 'leesbaar' kunnen blijven voor een publiek dat minder vertrouwd zou zijn met de historische context van de beelden. Alhoewel de foto's van Abbott ook al in de jaren dertig een ruime publieke verspreiding kenden (ze werden getoond in verschillende tentoonstellingen en uiteindelijk in een publicatie die verscheen in 1939), lijken ze zich, door hun bestemming, het Museum of the City of New York, een archief, toch ook op een ander, toekomstig publiek te richten.³⁰¹ Ook Abbott was zich overigens bewust van de noodzaak de beelden te laten vergezellen door een begeleidende tekst. In haar boek *A Guide to Better Photography* verwoordt ze het aldus:

"Taft, in *Photography and the American Scene*, describes the historical function of photography cogently: "1. Such a photograph should truthfully record significant aspects of our material culture or environment, the development of such culture or environment, or any individual, incident, or scene of possible historic value... 2. The photograph should be properly documented. That is, the pictorial record should be accompanied by a suitable contemporary description or caption of the subject photographed, the name of the photographer should be given, and the date of recording should be given or established, so that collectively there is sufficient information to establish without question the authenticity of the photograph." In my documentation of Changing New York, I sought

³⁰¹ Olivier Lugon, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans 1920-1945*, Macula, Paris, 2001, p. 343.

to meet these criteria, the text by Elizabeth McCausland being planned to fulfill the second of Taft's requirements.³⁰²

De begeleidende tekst heeft volgens Abbott (die hier de definitie van Robert Taft overneemt) een simpele functie: hij moet de authenticiteit van de opname bevestigen. Hij moet de volgende informatie bevatten: een kort bijschrift over het onderwerp van de foto, de naam van de fotograaf en de datum van opname. Dit is alles wat de begeleidende tekst zou moeten bevatten. Hij is dus geen commentaar bij het beeld (een commentaar die het beeld zou interpreteren), maar een legende die zo precies en helder mogelijk beschrijft wat er in het beeld te zien is. De tekst plakt een naam op diegene die verantwoordelijk is voor de opname en voorziet het beeld verder enkel van ruimtelijke en temporele coördinaten, meer niet. De tekst is al even nuchter en feitelijk als de visuele registratie waarvan hij vertrekt.

De teksten die in het kader van het project door de onderzoeksassistenten worden aangeleverd, hebben een gelijkaardige functie: ze beschrijven wat er te zien is, concentreren zich volledig op wat het beeld toont en laten de formele organisatie onbesproken.³⁰³ Door hun wat eenzijdige concentratie op wat het beeld laat zien, lijken deze teksten geen recht te doen aan de complexiteit van het beeld. Toch blijft het interessant (en noodzakelijk) om te analyseren hoe deze teksten Abbott's beelden precies denken. Alhoewel ze zich niet rechtstreeks uitspreken over de intenties die aan de basis liggen van Abbott's onderwerpskeuzes (en al helemaal niet over haar formele keuzes), zal nader onderzoek uitwijzen dat deze teksten meer reveleren over de werkwijze van de fotografe dan men op het eerste gezicht geneigd is te denken. Op zich hoeft dat ook niet te verwonderen: in het kader van een fotografische strategie die zo bepaald wordt door 'het wat' van de foto (of zoals Abbott het zelf uitdagend stelt: 'I believe content to be the *raison d'être* of photography'³⁰⁴) bieden deze teksten een zeldzame kans een dieper inzicht

³⁰² Berenice Abbott, *A Guide to Better Photography*, Crown Publishers, New York, 1941, p. 165.

³⁰³ Met één uitzondering: in een foto van het Wheelock House op W. 158th Street suggereert de onderzoeker dat de fotografe misschien beter een ander standpunt ingenomen had. Zie onderzoeks dossier bij deze foto. Neg. 259 Wheelock House, 661 W. 158th Street. Archief MCNY.

³⁰⁴ Ibidem, p. 167.

te verwerven in de particulariteit van de voorwerpen die het beeld bevolken.³⁰⁵

De vraag wordt dan: hoe sturen deze teksten de lectuur van het beeld door een toekomstige lezer (een lezerspubliek waartoe ook deze onderzoeker behoort)? Die lectuur houdt meer in dan het louter kunnen definiëren van de esthetische keuzes die gemaakt werden, ze komt ook neer op het kunnen decoderen van de erin opgetaste informatie. Het beeld op zich lijkt daarvoor in elk geval niet te volstaan: het bevat weliswaar alle noodzakelijke informatie, maar de sleutel om deze informatie tot leven te wekken (de betekenis ervan te achterhalen) moet men node elders (buiten de ruimte van het beeld zelf) gaan zoeken.³⁰⁶ Wat het beeld zelf wel kan doen is enkele aanwijzingen geven met betrekking tot het eigenlijke onderwerp van het beeld: de kadering, de scherpstelling, het standpunt, de belichting. Deze formele keuzes geven hem een eerste houvast bij de identificatie van wat hij nu precies ziet (of geacht wordt te zien).

Wil de kijker verder raken dan een oppervlakkige, snelle identificatie van het feitelijke onderwerp van het beeld, blijkt er toch nog iets meer nodig te zijn, iets dat de ruimere context waarin dit object, een gebouw, een voertuig, een monument, een stedelijk type,..., verschijnt (en waaraan het althans gedeeltelijk zijn betekenis ontleent) van naderbij bekijkt.³⁰⁷ Deze context

³⁰⁵ Zie Dirk Lauwaert, 'Het ijzeren landschap', in: Dirk Lauwaert (red.), *Citygraphy 3*, efemera, Brussel, 2013, pp. 83-84.

³⁰⁶ De codesleutel is er niet ingebakken zoals in de fotografische documenten gemaakt voor de Historic American Buildings Survey of de New Yorkse belastingadministratie.

³⁰⁷ Het wijzen van de fotografie is nooit precies genoeg. In een intrigerende passage suggereert John Szarkowski dat we de 'art of photography' zouden kunnen begrijpen als een 'art of pointing'. Fotograferen betekent de camera naar 'iets' in de wereld richten. Bovendien moet dat richten gracieus en intelligent gebeuren wil het resultaat de aandacht van de kijker vasthouden. Maar de metafoor loopt ook wat mank, aldus nog Szarkowski. De vinger van de 'pointer' wijst altijd naar een punt, een concreet aanwijsbaar 'iets' in een verder ongedefinieerd veld (wat er zich rond het aangewezen bevindt, is van geen tel). Fotografie wijkt af van dat soort van dwingend aanwijzen omdat ze een beeld ('a picture') oplevert, dat wil zeggen 'a discrete object with categorical edges'. Szarkowski lijkt hier te suggereren dat het aanwijzen een centripetale kracht is, terwijl fotografie wezenlijk centrifugaal is (een kijken naar de wereld waar het cruciale zich ophoudt bij de randen en niet louter in het centrum). Wat binnen die categorische grenzen van het beeld gevat wordt, is dan ook altijd meer dan wat de wijzende vinger aanduidt. Zie John Szarkowski, 'Atget and the Art of Photography', in: John Szarkowski and Maria Morris Halmibourg (ed.), *The Work of Atget. Volume 1 Old France*, The Museum of Modern Art, New York, 1981, pp. 11-12.

behelst de ruimere materiële, culturele en maatschappelijke omgeving waarin het gefotografeerde voorwerp zich bevindt, niet de context (de selectie-, productie- en receptiegeschiedenis) van het beeld zelf (een belangrijke nuance). Het is deze context dat de onderzoeksassistenten gaan beschrijven. Het inschakelen van een groep onderzoeksassistenten was overigens niets nieuws. Ook I.N. Phelps Stokes – de samensteller van een in 1928 verschenen (en zeer invloedrijke) iconografie van Manhattan én een enthousiaste verdediger van het project van Berenice Abbott –, leunde in grote mate op zo’n uitgebreide groep van onderzoekers om het beeldmateriaal van zijn *The Iconography of Manhattan Island* van achtergrondinformatie te voorzien.³⁰⁸

De aanstelling van deze onderzoeksassistenten kan ook vergeleken worden met de rol die sprekers soms speelden in de primitieve cinema. Bij de publieke vertoning van een waar gebeurd feit (in de zogenaamde ‘actualities’ of actualiteitenverslagen), ging men er vaak van uit dat het publiek reeds op de hoogte was van het historisch feit dat zou vertoond worden (omdat ze het gelezen hadden in een krant of omdat ze erover gehoord hadden, enzovoort). Bleek dat toch niet het geval te zijn dan circuleerden er wel teksten (onder de vorm van programmaboekjes) die de onwetende kijker snel informatie verschafte. Soms werd die informatie zelfs aangebracht door een speciaal daartoe ingehuurd spreker die de film tijdens de projectie van commentaar voorzag. Al deze maatregelen hadden slechts één doel: via de geschreven of gesproken taal het beeld aan een verhaal binden om zo de transparantie en leesbaarheid van de filmprojectie te garanderen. Wat men probeerde te vermijden, was de kanteling van het vertoonde in een registratie waaraan elke betekenis ontbrak, waarin het getoonde akelig dicht in de buurt kwam van de pure contingentie.³⁰⁹ De onderzoeksdoSSIERS bij de opnames van Abbott hebben een gelijkaardige functie (ze bewijzen dat wat in het beeld verschijnt er noodzakelijk moet zijn), maar voegen er ook nog iets aan toe: ze zijn de ultieme garantie dat de beelden het ‘hier en nu’ van de opname kunnen overstijgen en zo werkelijk kunnen uitgroeien tot een leesbare getuigenis van een specifieke fase in de metamorfose van de stad.

³⁰⁸ Max Page, *The Creative Destruction of Manhattan 1900-1940*, University of Chicago Press, Chicago, 2000, p. 227.

³⁰⁹ Zie voor een analyse van deze praktijk Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Time, Modernity, Contingency and the Archive*, Harvard University Press, Cambridge, 2002, p. 160.

Het team van onderzoeksassistenten had een dubbel takenpakket: ten eerste de voorwerpen in het beeld identificeren, ten tweede beschrijven hoe ze functioneren binnen het grotere geheel van de stad. De dossiers hebben een encyclopedisch karakter: naast concrete data in het 'data report sheet' (de naam van de oorspronkelijke en toenmalige eigenaar, de naam van de architect, het bouwjaar, het precieze adres, een beschrijving van de eventuele uitbreidingen of grondige renovaties, de oorspronkelijke kostprijs en de huidige waarde van het gebouw, enzovoort), bevatten ze meestal ook een wat langere tekst die achtergrondinformatie geeft over de geschiedenis van het gebouw, over de mensen die erin wonen (of woonden) of over de erin ontplooiende (economische) activiteit en het maatschappelijk, technisch of cultureel belang dat ze eventueel vertegenwoordigt. Niet alle beelden worden even grondig besproken: de meeste dossiers bevatten wel de ruwe data, maar bij sommige ontbreekt zelfs dat. De reden daarvoor was dat het team van onderzoeksassistenten vaak lang moest wachten op het te onderzoeken beeld en het onderzoek daarenboven ook tijdrovend was.

Het 'data report sheet' heeft een vaste vorm: het is opgesteld als een formulier met categorieën die de onderzoeker moet invullen. De tekst met achtergrondinformatie daarentegen is niet aan strikte regels gebonden: elke onderzoeker kiest waarover en welke informatie hij verzamelt, en in welke vorm hij zijn bevindingen rapporteert. Er is één beperking waaraan de auteurs zich dienen te houden: de toon moet zakelijk zijn, poëtische of al te lyrische uitweidingen moeten vermeden worden.³¹⁰ Het verslag moet zo objectief mogelijk zijn: ook hier blijft een nuchtere feitelijkheid aangewezen. Het onderzoeksmateriaal werd geput uit publiek beschikbaar bronnenmateriaal, krantenartikelen maar ook historische boeken over New York, stadsarchieven, het kadaster, enzovoorts. Daarnaast wordt er soms ook gebruik gemaakt van 'informanten' (zoals bijvoorbeeld in het dossier bij het beeld 'Milk wagon and Old Houses' waar op een bepaald moment ook een melkbezorger aan het woord wordt gelaten).³¹¹ De keuze om – indien mogelijk – ook een rechtstreeks betrokkene aan het woord te laten sluit aan bij de toenmalige documentaire verslaggeving

³¹⁰ Bonnie Yochelson, *Berenice Abbott. Changing New York. The Complete WPA Project*, The New Press, New York, 1997, p. 29.

³¹¹ Zie onderzoeks dossier bij deze foto (Neg. 134 Milkwagon & Old Houses). Archief MCNY.

waarin het getuigenverslag een belangrijke rol speelde.³¹² Net zoals Abbott's beelden in een documentaire traditie worden geplaatst, zo worden ook de onderzoeksdossiers opgevat als documentair exposés. Met dien verstande dat beeld en tekst andere klemtonen leggen: waar Abbott eerder kiest voor de strenge, rigoureuze aanpak van het 'document' beweegt de tekst in het dossier zich soms in de richting van het 'human document'.

Wie de beelden bekijkt door de filter van het onderzoeksdossier ontdekt een veel rijkere werkelijkheid dan hij op basis van de puur visuele informatie zou kunnen vermoeden. Niet dat de auteurs van de dossiers zich veel vrijheden veroorloven – integendeel zelfs, ze laten zich leiden door wat het beeld toont, elke toelichting die ze geven vertrekt van iets dat zichtbaar is in het beeld –, maar hun tekst voegt een belangrijke dimensie toe. Hun teksten maken van het beeld een verhaal, de afzonderlijke voorwerpen waaruit het beeld bestaat worden functioneel aan elkaar vastgeklonken (zie bijvoorbeeld het uitvoerig toegelichte dossier bij 'Milk Wagon and Old Houses'). Ze binden het getoonde aan de verhalen die erover de ronde doen. Twee voorbeelden. In een foto van een winkel waar men koosjere kippen verkoopt bijvoorbeeld beperkt men zich niet tot de evidente informatie (dit is een joodse winkel waar men koosjer voedsel verhandelt), maar wordt ook uitgelegd hoe men kippen op een koosjere manier slacht en wat de rituele, religieuze betekenis daarvan is.³¹³ (ILL. CNY 43) En in een andere foto van een modern benzinestation wordt tot in de kleinste details uitgelegd hoe zo'n benzinepomp nu eigenlijk functioneert, hoe ze haar huidige vorm gekregen heeft, hoe het benzinestation tot een hele reeks van ingrepen in de publieke ruimte behoort die het gemotoriseerd vervoer mogelijk moeten maken, enzovoort.³¹⁴ (ILL. CNY 44)

De dossiers lijken een louter didactische functie te vervullen: ze helpen de kijker beter te begrijpen wat hij ziet. Maar door de veelheid van informatie die deze dossiers bevatten, wordt dat 'begrijpen' wel op een heel specifieke

³¹² William Stott, *Documentary Expression and Thirties America*, The University of Chicago Press, Chicago, 1986, pp. 6-7.

³¹³ Zie onderzoeksdossier bij deze foto (Neg. 206 Chicken Market, 55 Hester Street). Archief MCNY

³¹⁴ Zie onderzoeksdossier bij deze foto (Neg. 141 Gasoline Station, Tremont Ave. & Dock St.). Archief MCNY.

manier ingevuld. Men leest niet alleen hoe dingen (zoals een bezinepomp) functioneren, maar ook hoe dat wat getoond wordt deel uitmaakt van een ruimer systeem. De bezinepomp bijvoorbeeld duidt op een cruciale omslag in de manier waarop mensen zich verplaatsen en brengt zo onrechtstreeks de impact van deze nieuwe manier van transport op de publieke ruimte ter sprake. Of, in het geval van de koosjere kippenwinkel, maakt het onderzoeksdossier duidelijk dat deze manier van slachten tot een bepaalde cultuur behoort en dat het binnen deze cultuur op een lange traditie kan bogen. Deze informatie zorgt er met andere woorden voor dat het gefotografeerde een zekere densiteit krijgt: met de lectuur van het dossier groeit het besef dat het beeld doorverwijst naar een werkelijkheid (een transportsysteem, een politieke kwestie, een traditioneel gebruik, een sociaaleconomisch conflict,...) die de door het kader omspannen wereld zowel in tijd als in ruimte ver overstijgt.

De onderzoeksdossiers hebben niet over de betekenis van het beeld, enkel over die van het afgebeelde. Maar ze breken de lectuur van het beeld wel open. Ze verduidelijken wat we ‘precies’ zien, ze vullen onze blik aan met kennis over het afgebeelde, kennis die op haar beurt onze lectuur van het beeld verdiept. Een voorbeeld: men kan op basis van de foto van het Hotel Brevoort niet zien wie er allemaal in dit hotel gelogeed heeft, wie er in het restaurant gegeten heeft, wat er allemaal voorgevallen is, welke verhalen er over dit hotel de ronde doen, enzovoorts, maar al die gegevens samen bepalen wel mee de betekenis van dit hotel, bepalen mee hoe het contemporaine publiek dat hotel ervoer, las, waardeerde. Het gebouw ontleent zijn reputatie, en dus zijn betekenis, aan de verhalen die erover circuleren. Het is dit geheel van verhalen, deze ‘onzichtbare’ laag die aan het gefotografeerde onderwerp kleeft, die in het begeleidende dossier aan bod komen. (Deze verhalen hoeven daarenboven niet feitelijk juist te zijn. In het onderzoeksdossier gewijd aan Abbott's opname van het Flatiron bijvoorbeeld wordt de verkeerde persoon aangewezen als opdrachtgever.³¹⁵ Ook al is deze interpretatie aantoonbaar

³¹⁵ Zie het onderzoeksdossier bij deze foto (Neg. 299 Flatiron Building). Archief MCNY. In het dossier wordt het opmerkelijke gebouw gelinkt aan een zekere William S. Stratton, een voormalige timmerman uit Missouri die zijn geluk was gaan zoeken in de goudvelden van Colorado en daar een rijke goudader had aangeboord. In 1900 verkocht hij zijn mijn aan een syndicaat uit Engeland voor de ronde som van 10 miljoen dollar. Hij vertrok vervolgens naar Chicago alwaar hij hoopte een architect te kunnen vinden die voor hem een woning kon bouwen in Cripple Creek. In Chicago ontmoette hij de architect Daniel C. Burnham en de aannemer George A. Fuller die op dat moment plannen hadden voor een gebouw op het pas door Fuller aangekochte stukje grond vlak aan Madison Square. Stratton liet zich door beide heren ompraten

fout,³¹⁶ ze vertelt evengoed iets over de verbeelding die zich ondertussen rond dit gebouw heeft gevormd.)

Het resultaat van dit alles is dat de dossiers het afgebeelde in een geschiedenis plaatsen, waardoor ze temporele dimensie in het beeld nog versterken. Ze doen dat op twee manieren. Ten eerste, door voor de lezer/kijker de brede culturele, maatschappelijke, economische, sociale, architecturale context te schetsen waarin het gefotografeerde onderwerp geplaatst moet worden, staat het gefotografeerde niet langer geïsoleerd op zichzelf maar maakt het deel uit van een ontwikkelingsgang. Deze dossiers wijzen erop dat wat we in het beeld zien historisch gegroeid is: het is het product van een afgeronde geschiedenis of van een geschiedenis die nog bezig is. Het beeld is uiteindelijk maar een moment in een keten van gebeurtenissen. De temporele densiteit die Abbott via kadrering, standpunt, oriëntatie, belichting probeert zichtbaar te maken, herhaalt zich in de informatie die het dossier aanreikt. De in het beeld zichtbare en tot steen, beton en metaal gestolde geschiedenis mag zich dan als een onwrikbaar feit aan de kijker presenteren, het dossier maakt duidelijk dat die stevige (en op het eerste gezicht onwankelbare) brok realiteit ook maar het contingente resultaat is van het samenkomen van bewuste keuzes en toevallige gebeurtenissen en dus altijd anders had kunnen zijn (en dus ook kan worden).

Ten tweede, de onderzoeksdossiers suggereren ook een tijdsverloop door de blik van de lezer/kijker naar specifieke details te leiden. Een voorbeeld hiervan is de foto die Abbott neemt van '172 Park Avenue & 39th Street'. (ILL. CNY 45) De kijker die onvoorbereid naar het beeld kijkt, zal wellicht vooral geïmponeerd zijn door de indrukwekkende en dramatische skyline van New York op de achtergrond. De vijf wolkenkrabbers die de kijker daar ziet, zijn allemaal van recente datum (gebouwd tussen 1929 en 1933). Links onderaan in het beeld is nog een restant te zien van het oorspronkelijke residentiële

en stak zijn fortuin in het gebouw in New York dat dan ook genoemd werd naar de financier: het zou vanaf dan bekend worden onder de naam 'Stratton Building'. Maar nog voor het gebouw klaar was, overleed George A. Fuller en zou Stratton de naam van het gebouw, als laatste eerbewijs voor Fuller, laten veranderen in 'Fuller Building'. Stratton had echter niets te maken met de constructie van het Flatiron.

³¹⁶ Voor de geschiedenis van dit fascinerende gebouw, zie Alice Sparberg Alexiou, *The Flatiron. The New York Landmark and the Incomparable City that Arose with it*, St. Martins Press, New York, 2010. Zie ook mijn bespreking van dit beeld in deel twee van dit proefschrift.

karakter van de buurt, het voormalige huis van Frederic Jennings, een zakenadvocaat die een fervente voorstander was van strenge wetten voor niet-residentiële gebouwen op deze plaats in de stad. Op het moment dat de foto genomen werd, was de Princeton Club er gevestigd. Maar het is pas nadat de kijker/lezer het begeleidende dossier geraadpleegd heeft, dat hem het (relatief) kleine gebouw rechts vooraan opvalt en dat hij zich realiseert dat deze, op het eerste gezicht onooglijke constructie ook een (belangrijke) rol speelt in het beeld. Het gebouw rechts is een tijdelijke constructie, neergepoot op een leegstaand terrein (de marktwaarde van deze te vullen ruimte werd op dat moment geraamd op zo'n miljoen dollar). Het is een stalen prefabconstructie, met als ronkende titel 'House of the Modern Age', daar neergezet ter promotie van een nieuwe, vooruitstrevende bouwtechniek. Het gebouw werd gedurende drie maanden opengesteld voor het publiek en zou zo'n 110.000 betalende bezoekers lokken.³¹⁷ Zodra de kijker deze informatie ontvangt, verandert zijn blik op dit beeld. Het beeld laat zich dan niet langer lezen als de illustratie van een simpele tegenstelling tussen de corporatieve wolkenkrabbers op de achtergrond en de private woning op de voorgrond, waarbij het ene (de wolkenkrabbers) de toekomst zou verbeelden en het andere (de woning) het stoffige verleden zou vertegenwoordigen. Het heden dat in het beeld verschijnt, is niet zomaar een voorafspiegeling van wat de toekomst zal brengen (een overrompeling van de laatste residentiële resten door commerciële hoogbouw), maar manifesteert zich als iets onbeslist. De prefabconstructie is geen loutere herhaling van de residentiële burcht links in het beeld, maar een moderne vertaling ervan. Het beeld suggereert (door een tijdelijke toestand te vereeuwigen) dat de strijd tussen het residentiële en commerciële karakter van deze stadswijk nog steeds niet beslecht is. (Dat het 'House of the Modern Age' net naast de woning ligt van iemand die het residentiële karakter van de wijk fervent verdedigde, is wellicht toeval, maar dat Abbott beide huizen in beeld brengt door ruim genoeg te kadreren, is dat uiteraard niet.) Het thema van het beeld wordt zo de spanning tussen de ondertussen al in steen gezette toekomstdroom van de verticale stad en de (wellicht utopische) toekomst van een stad die op mensenmaat gedacht is. De foto suggereert een mogelijk alternatief maar geeft tegelijkertijd ook te kennen dat dit wellicht niet gerealiseerd zal worden. Het idee dat dit minuscule stalen gebouw zou kunnen concurreren met de

³¹⁷ Zie onderzoeksdoossier bij deze foto (Neg. 172 Park Ave. & 39th St.). Archief MCNY.

mastodonten op de achtergrond is inderdaad moeilijk echt ernstig te nemen, maar het beeld houdt die mogelijkheid desalniettemin open.

De onderzoeksdossiers doen ons beter kijken, maar zeggen niet noodzakelijk wat Abbott erin zag. Ze vertellen ons niets over de redenen waarom de fotografe precies deze onderwerpen selecteerde, met deze kadrering, standpunt, belichting, enzovoort. Slechts één keer valt een onderzoeker uit zijn rol: in een beeld van het Wheelock House op West 158th Street suggereert hij dat de fotografe een ‘verkeerd’ standpunt heeft ingenomen waardoor ze een interessant object (in casu een in ijzer gegoten beeld van een hert) heeft gemist.³¹⁸ Het uitzonderlijke statuut van deze opmerking maakt duidelijk dat de dossiers geen weergave zijn van het onderzoek dat aan het maken van het beeld voorafging, maar een analyse zijn na de feiten. Dat betekent dus dat het onderzoek van de assistenten enkel gestuurd is door de visuele informatie die het beeld zelf aanreikt. De onderzoeksassistenten mogen dan wel beschouwd worden als de ‘eerste lezers’ van het beeld, het zijn lezers die enkel belangstelling hebben voor wat in het beeld te zien is. Terwijl Abbott telkens weer de dubbele natuur van haar fotografie beklemtoont – het zijn én fotografische documenten én beelden gemaakt met een artistieke intentie – richten de onderzoeksassistenten zich in hun analyse op het documentkarakter ervan. Ze ondergaan uiteraard ook de effecten van kadrering, standpunt en belichting – de formele ingrepen waarmee haar Abbott haar artistieke autonomie opeist – maar deze beïnvloeding lijkt geen sporen na te laten in hun analyse. Voor hen zijn de opnames niet meer dan pure registraties, een transparante doorkijk op de wereld, geen visie erop. En toch is het precies daarom dat we deze dossiers niet zomaar kunnen opzijshuiven. Ze negeren zou immers leiden tot een reductionistische lectuur van Abbott’s project, waarbij de dubbelzinnigheid die de fotografe er zelf in legde miskend zou worden door een even eenzijdige lectuur. Het negeren van de documentfunctie zou de beelden herleiden tot een artistieke stijloefening. De aanwezigheid van de dossiers helpt ons (de huidige kijkers, interpretatoren) eraan te herinneren dat het afgebeelde op een specifieke manier insisteert in de documentaire foto’s van Abbott.

³¹⁸ Zie onderzoeks dossier bij deze foto (Neg. 259 Wheelock House, 661 W. 158th Street). Archief MCNY. De onderzoeker schrijft daarin het volgende: ‘The photographer (sic) missed a cast iron deer 10 feet to the right of the lady.’

6. Conclusie

Het traject dat Berenice Abbott in de formulering en uitvoering van haar Changing New York-project aflegt, vertoont een zeker patroon. Telkens weer zien we hoe ze zich bekent tot bestaande conventies of posities maar er tegelijkertijd ook bewust afstand van neemt. Wanneer ze vlak na haar terugkeer New York uitvoerig begint te fotograferen en daarvoor gebruik maakt van de stilistische conventies van de Neue Optik (zoals we die kunnen terugvinden bij een Moholy-Nagy of Rodchenko bijvoorbeeld), dan blijkt uit de toepassing ervan dat ze er zich vooral van bedient om haar eigen visie op de stad te articuleren. Zoals de analyse van de New York-foto's die in het Brusselse tijdschrift *Variétés* gepubliceerd werden, aantoonde, zet ze de typische stilistische keuzes (desoriënterende perspectieven, een aangescherpte grafische helderheid,...) van de Neue Optik niet in om de kijker de beroezende verticaliteit van de hoogbouw, maar wel de monumentale zwaarte ervan te laten ervaren. Haar gehoorzaamheid is nooit volledig, ze onderwerpt zich nooit totaal aan een bestaande stijl of procedure – of die nu ontleend zijn aan de beeldtaal van de artistieke avant-garde of opgelegd worden door een bureaucratische instelling. Ook later, in haar herwerking en herdenking van het fotografische document, verzet Abbott zich al even heftig tegen de inschakeling van haar fotografische activiteit in de inventariserende logica van het archief. Zonder aan de communicatieve waarde van het fotografische beeld te raken – integendeel zelfs: communicatie wordt door Abbott als het ultieme doel van fotografie naar voren geschoven – herleidt ze dat communicatieve aspect nooit tot een descriptieve neutraliteit. Foto's communiceren volgens haar niet omdat ze eenvoudige registraties zouden zijn, maar omdat ze de wereld interpreteren. Tegelijkertijd ontberen haar beelden de sentimentaliteit van de toen in zwang zijnde documentaire fotografie (bij Abbott geen sociale reportage). Door haar manier van werken opent ze als het ware een veld van opposities, zonder zich daarbij te bekennen tot één van beide kampen: zij opereert in het woelige 'midden'. Ook in haar lectuur van Atget zien we dezelfde spanning terugkeren: hoewel zijn fotografische omgang met Parijs een model voor haar verhouding tot New York is, is haar project geen kopie van dat van haar leermeester. Niet alleen omdat het onderwerp zo verschillend zou zijn, maar vooral omdat haar verhouding ertoe anders is. Abbott heeft wel leermeesters, maar ze gebruikt die uiteindelijk toch vooral om haar eigen sensibiliteit aan te wetten.

Het probleem waarvoor Abbott zich gedurende haar project herhaaldelijk gesteld ziet, is het zoeken naar een passende verhouding tot 'binnen' en 'buiten', tot het zich bekennen tot iets en tegelijkertijd erbuiten te gaan staan. Hoe de controle over het apparaat te behouden zonder een steriel beeld te produceren, hoe de razende snelheid van de stedelijke transformaties tonen, zonder er zondermeer mee samen te vallen, hoe de leesbaarheid van het beeld garanderen zonder in te boeten aan eigenzinnigheid, hoe werken binnen de context van een archief zonder te verdwijnen in de stoffige logica van de bureaucratische blik, enzovoort. Abbott weet dat afstand behouden, zowel in temporele als in ruimtelijke zin (door buiten het stromen van de tijd te gaan staan en door het gefotografeerde niet te dicht te benaderen), noodzakelijk is een helder zicht te krijgen op de stedelijke transformaties. Maar ze weet evenzeer dat te veel afstand elke betrokkenheid doodt en het project tot een louter academische denkoefening dreigt te herleiden. Abbott ziet haar weifelende positie – want, geboren in Amerika, maar ook met een Europese sensibiliteit – niet als een onoverkomelijk probleem, maar juist als een voordeel, zelfs als een noodzaak. In de brief aan Scholle verwijst ze expliciet naar haar dubbele statuut om te onderstrepen dat ze inderdaad de perfecte candidate is om dit project tot een goed einde te brengen. Zo stelt ze:

'I am overwhelmed by the importance of American material, so often ignored by our native artists. By neglecting their own material they are leaving open such a rich field to foreign artists who will interpret the American scene too much from the European standpoint. The attitude of an American whose appreciation is tempered by long residence abroad and whose observation has been made more acute by a truer perspective is the more balanced viewpoint. New York to be interpreted honestly must be approached with love void of sentimentality.'³¹⁹

Haar verblijf in het buitenland heeft haar de ogen geopend: in de transformatie die New York tijdens het decennium van haar afwezigheid ondergaan heeft, ziet zij eindelijk de belofte gerealiseerd van een uitdagend inheems onderwerp voor de Amerikaanse kunstenaar. Dit onderwerp

³¹⁹ Brief van Berenice Abbott aan Hardinge Scholle, gedateerd 16 november 1931. Archief van het Museum of the City of New York.

onaangeroerd laten zou betekenen dat de Europese kunst het zich toeëigent, maar die benadert het dan vanuit haar specifieke (en dus veel te Europese) oogpunt. Maar ook de andere, misschien evidente optie, het onderwerp toevertrouwen aan een Amerikaanse kunstenaar zonder buitenlandse (lees: Europese) ervaring, is daarom nog geen recept voor succes, integendeel zelfs. De Amerikaanse kunstenaar zit vaak te dicht op zijn onderwerp en 'ziet' het daardoor domweg niet. Wat nodig is, is een kunstenaar die de Europese en Amerikaanse sensibiliteit in zich verenigt, wiens blik aangescherpt is door een lang verblijf in het buitenland en precies daarom het unieke, eigen Amerikaanse karakter van het onderwerp beter kan lezen. Wat nodig is, is afstand, is een onthechte en mature blik die het onderwerp alle recht doet.

In dit citaat worden twee gevoelens resoluut tegenover elkaar geplaatst: 'love' versus 'sentimentality'. Abbott suggereert dat de Amerikaanse kunstenaar zonder buitenlandse ervaring vooral sentimenteel reageert op zijn onderwerp. Sentimenteel is de kunstenaar die zich als een willoos object door zijn gevoelens laat meeslepen. Hij is overdreven ontvankelijk voor indrukken, maar doet er niets mee. Sentimentaliteit is oppervlakkig, en vooral, het schakelt het oordelende verstand uit. Bij de ontheemde Amerikaanse kunstenaar daarentegen is de waardering voor het eigen land ontdaan van alle excessen. Hij is gematigder, het evenwicht tussen verstand en gevoel is bij hem hersteld. Hij is dan ook in staat een evenwichtiger standpunt in te nemen. De liefde voor zijn onderwerp vervangt hier een puur sentimentele overgave. Deze liefde kan niet zonder gestrengheid. Enkel een kunstenaar met zo'n liefdevolle blik is in staat een eerlijk, onvervalst beeld te geven van de stad zoals ze is. Het is dat wat Abbott uiteindelijk van Atget geleerd heeft: dat invoelend kijken niet noodzakelijk uitmondt in wakke, zoeterige beelden, integendeel zelfs. Wat ze van Atget leert, is een specifieke gevoeligheid voor de harde materialiteit van steen, staal en beton. Wat Atget aan Abbott schenkt, is het inzicht dat trouw aan de stoffelijkheid van de wereld, een gehorigheid aan systemen niet toelaat. Vandaar dat ze haar werkwijze ook nooit zelf laat stollen tot een simpel toepasbaar schema: ze gaat niet op zoek naar een manier om het door haar geopende veld van opposities te overstijgen, wil de tegenstellingen niet met elkaar verzoenen. Zij opereert in het veld waar al deze tegenstrijdige intenties en verwachtingen op elkaar botsen, niet in het aseptische tussengebied van de nuance (van de verzoening).

IV. *Changing New York*: een analyse

Voor mij op de tafel ligt een ding. Het is 28 cm hoog, 22 cm breed en 2,2 cm dik en weegt 1,2 kilogram. Het is een ding dat je kan openslaan, waarin je kan bladeren: het is een boek, een boek van 208 bladzijden. Dit boek is mijn onderzoeksobject. Maar hoe de analyse ervan aanvatten? Welke vraag dient er eerst gesteld te worden? Wellicht de vraag tot welke specifieke categorie boeken het behoort. Op 96 bladzijden staan er fotografische beelden. Het behoort dus tot de zogenaamde klasse van 'beeldboeken', meer specifiek het is een boek waarin fotografische beelden zijn opgenomen (het is geen prentenboek). Deze categorie kan verder onderverdeeld worden in fotoboeken, fotoalbums, fotografisch geïllustreerde boeken, foto-essays, kunstenaarsboeken,... Het fotoalbum kunnen we al meteen uitsluiten: in de meest strikte zin van het woord verwijst de term naar een precies omschreven praktijk waarbij de in het boek opgenomen beelden fotografisch van aard zijn, dus niet, zoals hier het geval is, gedrukt op de drukpers van een uitgever maar geprint in de donkere kamer van de fotograaf. Maar is het dan een fotoboek of een met fotografische beelden geïllustreerd boek, of misschien een foto-essay of toch een kunstenaarsboek? Nog vier mogelijkheden dus.

Kiezen voor één van de bovenstaande mogelijkheden is echter niet evident. Er heerst ten eerste maar weinig consensus over wat er nu precies onder al deze begrippen verstaan moet worden en hoe ze zich tot elkaar verhouden.³²⁰ Zo wordt 'fotoboek' nu eens naar voren geschoven als een alles overkoepelend begrip, dan weer als een specificatie. Hetzelfde geldt voor de term 'fotografisch geïllustreerd boek': ook hij is nu eens een hyperoniem, dan weer een hyponiem. Zelfs de term 'foto-essay' is niet eenduidig: alhoewel hij vooral verwijst naar een over een beperkt aantal bladzijden verspreide serie van fotografische beelden die samen een verhaal of argument ontwikkelen (een vorm van beeldorganisatie die voornamelijk in het geïllustreerde tijdschrift voorkomt), wordt hij soms ook gebruikt om hele fotoboeken (meestal documentair van aard) te omschrijven. Het is echter niet alleen erg moeilijk om het boek onder te brengen bij een van deze soorten, het is zelfs niet aangewezen. Kiezen voor een van de hierboven opgesomde termen betekent meteen al positie nemen. Elke term omvat immers een hele resem

³²⁰ Zie de worsteling met de term 'fotoboek' in de anatologie van Martin Parr en Gerry Badger.

vooronderstellingen – met betrekking tot de relatie tussen beeld en tekst, bijvoorbeeld, maar ook met betrekking tot de relatie tussen fotograaf, uitgever en eventuele tekstschrijver – die, nog voor er met de analyse van het boek ook maar begonnen is, de lectuur ervan in een bepaalde richting sturen. Neem nu bijvoorbeeld ‘fotoboek’ en ‘fotografisch geïllustreerd boek’: beide termen vooronderstellen een boek waarin foto’s en tekst aanwezig zijn, maar ze plaatsen die media elk in een verschillende verhouding tot elkaar. Terwijl ‘fotoboek’ de rol van foto’s beklemtoont en suggereert dat het in het boek ontvouwde verhaal of argument vooral gedragen wordt door de erin opgenomen fotografische beelden en minder door de eventuele tekst, keert ‘fotografisch geïllustreerd boek’ de relatie tussen tekst en beeld om en plaatst het beeld eerder in een dienende (want illustratieve) relatie tot de tekst. Kiezen voor één van deze termen betekent dus al meteen, nog voor het boek grondig geanalyseerd is, een uitspraak doen over de verhouding tussen tekst en beeld en over de rol die uitgever, fotograaf en/of auteur spelen in de productie van het boek (over hun invloed op de selectie en organisatie van tekst- en beeldmateriaal).

Mijn lectuur van dit boek begint niet met een poging het onder te brengen in de juiste rubriek, maar met een aangescherpte aandacht voor de concrete, materiële verschijningsvorm ervan. Slechts zo zal het mogelijk zijn de particulariteit van dit boek – wat toch de kerntaak is van het eerste deel van dit proefschrift – te bepalen, de uniciteit ervan in het licht te stellen. Het boek dat de Oostenrijkse kunsthistoricus Michael Ponstingl wijdt aan het Weense stadsfotoboek bracht mij tot deze werkwijze.³²¹ In zijn inleiding verwijst de auteur kort naar de Mexicaanse kunstenaar, schrijver en boekhandelaar Ulises Carrión die in een essay van 1975 een alternatieve definitie ontwikkelt van het concept ‘boek’. Carrión bekijkt het boek niet langer als een vergaarbak van teksten, maar beschrijft het als een opeenvolging van verschillende ruimtes en momenten.³²² Door het oprekken van het begrip boek tot een algemene, abstracte beschrijving in termen van tijd en ruimte, wordt zijn benadering meteen ook een interessant uitgangspunt om andersoortige boeken, zoals fotoboeken, te analyseren. In

³²¹ Michael Ponstingl, *Wien im Bild. Fotobildbände des 20. Jahrhunderts*, Christian Brandstätter Verlag, Wien, 2008.

³²² Ibidem, p. 13.

plaats van beelden als teksten te lezen, is het wellicht zinvoller om meer aandacht te hebben voor de manier waarop beide media, in en doorheen de ruimte-tijdconstructie van het boek, op elkaar betrokken worden en hoe hun onderlinge relaties de betekenis van het boek helpen te realiseren. Of, zoals Ponstingl het in zijn inleiding verwoordt, het boek te analyseren als 'Begegnungsort und Schauplatz mannigfaltiger intermedialer Phänomene'.³²³

1. Paratekst

In navolging van Carrión en met behulp van een door de Franse literatuurwetenschapper Gérard Genette opgesteld begrippenapparaat, onderzoekt Ponstingl dan zijn materiaal. Cruciaal in zijn benadering is Genette's begrip 'paratekst'. Alhoewel Genette het inzet in zijn analyse van literaire boeken, is het, zoals hij zelf al aangeeft, ook bruikbaar voor de analyse van beeldboeken. Het *Lexicon van literaire termen* omschrijft het concept als volgt: 'Term geïntroduceerd door Gérard Genette ter aanduiding van al wat zich rond een tekst bevindt, d.w.z. alle tekstuele gegevens die de 'eigenlijke' tekst aan de lezer als tekst presenteren en die voor hem als drempels, richtingwijzers, valstrikken, e.d. kunnen fungeren'.³²⁴ Met 'paratekst' verwijst Genette met andere woorden naar die elementen van het boek die binnen de meeste interpretatiekaders als bijkomstig gezien worden omdat ze geen echte rol van betekenis zouden spelen voor de tekst in het boek. Genette daarentegen toont aan dat deze elementen meer zijn dan bijkomstigheden, dat ze wel degelijk de lectuur van het boek sturen en dus een belangrijke communicatieve functie hebben. De 'parateksten' hebben zowel betrekking op schriftelijke en iconische elementen, maar ook op de materiële condities van het boek en kunnen zowel het werk zijn van de auteur (van tekst en/of beeld) als van de uitgever (en/of samensteller). De schriftelijke elementen zijn de auteursnaam, de boektitel, een voor- of nawoord, een flaptekst, de flap of omslag zelf, een inlegvel, een motto of opdracht, het colofon, de inhoudsopgave, titels van hoofdstukken, opmerkingen, enzovoorts. Met de iconische elementen verwijst Genette naar de beelden die in een boek opgenomen zijn (op de cover, maar ook binnenin,

³²³ Idem.

³²⁴ Hendrik Van Gorp (red.), *Lexicon van literaire termen*, Martinus Nijhoff Uitgevers, Groningen, 1998, p. 326.

als illustratie of in een andere hoedanigheid), terwijl de materiële aspecten betrekking hebben op alles wat met de vormgeving van het boek te maken heeft (de kaft of de stofomslag, de bladspiegel, de typografie, het boekformaat, het soort papier, enzovoorts). Genette onderscheidt ook nog een vierde soort van 'paratekst', namelijk die elementen die verband houden met de feitelijke context(en) waarin het boek functioneert. Daartoe behoort onder andere de reeks waarvan een boek deel uitmaakt, de prijzen of eervolle vermeldingen die het ontvangen heeft, de recensies die erover verschenen zijn, het publieke rumoer dat errond ontstaat, enzovoorts.³²⁵ Deze laatste groep van 'parateksten', 'de geschreven en gesproken stemmingmakerij in allerlei media', duidt Genette ook aan met de term 'épitexte', terwijl hij de drie andere groepen of 'wat zich in de onmiddellijke omgeving van de tekst bevindt' onder de term 'péritexte' vat.³²⁶ In mijn analyse van *Changing New York* zal ik vooral stilstaan bij deze verschillende soorten van 'péritexte'.

Een analyse die deze 'parateksten' ernstig neemt, vermijdt een aantal valkuilen van een meer klassieke interpretatie. Aangezien de verschillende 'parateksten' aan verschillende 'auteurs' toegewezen kunnen worden (schrijver, beeldenmaker/fotograaf, uitgever, samensteller, vormgever,...), gaat de verantwoordelijkheid voor de betekenis van het boek niet naar één alles overkoepelende instantie die dan als een soort van super-auteur zou functioneren.³²⁷ Met een analyse van de verschillende 'parateksten' is het mogelijk om de interne gelaagdheid van het boek te laten verschijnen en aan te tonen dat de betekenis ervan niet geproduceerd wordt door een allesoverheersende stem die het hele proces van betekenisgeving autoritair zou controleren, maar dat ze juist ontstaat in en door de georganiseerde frictie tussen de verschillende onderdelen waaruit het boek bestaat en de verschillende intenties die zich daarin manifesteren. Het boek spreekt in tongen.

³²⁵ Michael Ponstingl, *Wien im Bild. Fotobildbände des 20. Jahrhunderts*, Christian Brandstätter Verlag, Wien, 2008, p. 17.

³²⁶ H. Van Gorp (red.), *Lexicon van literaire termen*, Martinus Nijhoff Uitgevers, Groningen, 1998, p. 326.

³²⁷ Michael Ponstingl, *Wien im Bild. Fotobildbände des 20. Jahrhunderts*, Christian Brandstätter Verlag, Wien, 2008, p. 17.

a) Paratekst I: omslag-kaft

Changing New York is voorzien van een stoffen omslag, een beschermende wikkel om het boek. De omslag is het publieke gelaat van het boek: het is wat de koper (en de latere lezer) het ziet nog vooraleer er met de lectuur van het boek begonnen is. Dit eerste contact met wat (hopelijk) de latere lezer zal worden is dus uiterst belangrijk: het is het moment waarop het boek zijn programma – wat zal er getoond worden, wat is de inzet, welk thema behandelt het? – zo bondig mogelijk samenvat, zo helder mogelijk hoopt over te brengen. Om deze communicatie te realiseren zet de omslag vaak verschillende middelen (en media) in. Hier, in het concrete geval van *Changing New York*, wordt er gebruik gemaakt van een fotografisch beeld, maar ook van verschillende soorten teksten. Voor- en achterkant van de omslag bevatten hetzelfde beeld. Verder zijn er nog een aantal teksten: op de cover zelf een titel met daaronder een naam, op de rug de titel, een toelichting erbij, dezelfde naam en ten slotte nog een andere naam, op de twee binnenflappen verschillende soorten teksten. Op de flap vooraan de naam van de uitgever alsook een korte (anonieme) introductietekst, op de flap achteraan enkele advertenties over gelijkaardige boeken. Het zijn deze zes elementen (en hun onderling samenspel) die de publieke identiteit van *Changing New York* bepalen. Het loont dan ook de moeite om ze even apart te bekijken.

i. Het coverbeeld

Waar de omslag de mogelijkheid biedt om twee beelden te plaatsen – één vooraan en één achteraan – en aldus het boek van een openings- en eindbeeld te voorzien, heeft men hiervoor niet gekozen. Hier wordt hetzelfde beeld gebruikt voor voor- en achterkant. Het beeld toont een blinde muur – er is geen venster, geen deuropening zodat onze blik brutaal op een muur van steen botst. Ook rechts en links is er geen opening: het beeld zit kadervullend vol. Het brengt de kijker tot heel dicht bij het getoonde: er is geen afstand, geen drempel, geen ruimte tussen de kijker en het afgebeelde. De muur heeft geen rand – waardoor het meteen onduidelijk wordt of we het nog wel de naam ‘muur’ mogen geven. Nergens is er een herkenbaar detail zichtbaar waardoor de kijker de plaats van dit stukje muur in het geheel van de constructie waartoe het behoort zou kunnen achterhalen, laat staan dat er

een identificeerbaar element (een speciaal soort ornament bijvoorbeeld) te zien zou zijn dat hem zou kunnen helpen het gebouw te identificeren. We zien louter een reeks stenen, geschikt op een manier die laat vermoeden dat ze een stuk muur vormen.

De gefotografeerde ‘muur’ bestaat uit bakstenen, geen glad gestreken beton, geen hoogwaardig materiaal dus dat luxe uitstraalt, maar banaal, goedkoop, voorbijgestreefd materiaal. Hij bevat verder geen ornamentele versieringen. De bakstenen zijn bovendien niet nieuw, maar verweerd, ze dragen de sporen van de tijd. Het schuin invallend licht beklemtoont die verweerde ruwheid nog: deze ‘muur’ zit vol reliëf, vol kloven en barsten. De blik glijdt er niet soepel overheen, maar blijft achter elke oneffenheid hangen: het beeld nodigt uit tot een traag kijken, vraagt om een blik die aandacht heeft voor de breuken, uitstulpingen, ravijnen die zich in het gefotografeerde onderwerp aftekenen. De camera is niet frontaal op de bakstenen gericht, maar staat er schuins op. Deze diagonale blik zorgt er ook voor dat de rijen bakstenen volgens een schuine lijn (van linksboven naar rechts onderaan) geschikt worden. Deze dynamische lijn staat wat haaks op de trage lectuur waar de verweerde oppervlakte om vraagt. Er is een onoplosbare spanning tussen de door het standpunt opgeroepen versnelling en de trage, verzonken blik opgelegd door het strakke kader. Het coverbeeld verbindt twee manieren van kijken die op gespannen voet met elkaar staan: vluchtig scannen en aandachtig lezen.

De aangescherpte aandacht voor de materiële conditie van het gefotografeerde duwt de kijker met de neus op de ‘feiten’. Het beeld spreekt twee zintuigen aan. Het beschrijft, toont, laat zien, maar het laat ook voelen: het weerbarstige oppervlak van de bakstenen prikkelt tegelijkertijd het oog en de tastzin. De cover zet de kijker ertoe aan het boek aan te raken, er een fysieke relatie mee aan te gaan – commercieel een gouden zet uiteraard, want wie het boek oppakt, zal misschien ook geneigd zijn erin te bladeren en het uiteindelijk te kopen. Maar naast deze commerciële geste, speelt er nog iets anders mee. Het aanspreken van de tastzin brengt de kijker akelig dicht bij het gefotografeerde onderwerp (wat men kan aanraken bevindt zich meestal heel dicht in de buurt van het lichaam). Het coverbeeld suggereert zo dat dit boek de (toekomstige) lezer zeer dicht bij het onderwerp zal brengen. Maar tegelijkertijd maakt het duidelijk dat deze intieme nabijheid niet noodzakelijk veel zal ophelderen (want uiteindelijk zien we niets behalve brute,

ongedefinieerde materie). Of liever, en wellicht beter uitgedrukt, het beeld suggereert dat aanraken niet voldoende zal zijn, dat het als dusdanig geen diep inzicht zal opleveren. De tastzin beperkt zich (noodgedwongen) tot de buitenkant, tot de oppervlakte. In die zin tempert het beeld de verwachtingen die het zelf oproept: er zal veel te zien zijn, maar louter kijken en aanraken zullen wellicht niet volstaan.

Het coverbeeld openbaart waartoe de fotocamera in staat is. Het is een detailopname.³²⁸ Ook al bestrijkt het een beperkte oppervlakte, toch is er nog veel te zien: elke baksteen is apart zichtbaar, niets verdwijnt in onbestemde onscherpte. Het maakt duidelijk hoeveel informatie de camera wel uit de werkelijkheid kan halen. Maar tegelijkertijd is het onduidelijk wat de waarde en betekenis van die informatie nu precies is. Uiteindelijk is er toch niets te zien, behalve een uit verweerde bakstenen opgebouwde blinde 'muur'. Tot een opmerkelijk detail de aandacht van de kijker opeist: onderaan het beeld tekenen zich een aantal vreemde, bizarre vormen af. Vlak onder de naam zijn er een paar verticale inkepingen te zien, kleine rechte sneden in de pokdalige huid van de gevel. Maar, in de aangevuurde verbeelding van de kijker, kunnen deze lijnen ook voor iets anders staan, voor letters bijvoorbeeld. Letters die nauwelijks leesbaar zijn, die zich weliswaar aankondigen maar zich niet ten volle kunnen doorzetten, die zich niet helemaal aan de zuigende materie van de muur kunnen onttrekken. De muur houdt de doorbraak van tekst, van betekenis, van zingeving tegen. Maar niet helemaal: ze sijpelen toch via de kieren door, via de gaten en spleten die als openingen naar andere ruimtes functioneren. De muur lijkt hier wel van papier – zoals een dunne tekstpagina waarop de lettertekens van de achterkant doorschijnen. Er is overigens nog een andere plek waar de muur plotseling associaties oproept met een blad. Tussen de naam en de titel zien we een ritmische opeenvolging van scherpe pieken en dalen, van strepen en punten. Het lijkt wel op braille, door de afwisseling van putten en bobbels, of op morsecode, door de afwisseling van punten en lijnen. Twee talige codes, in de muur gegrift, die eraan herinneren dat het niet zal volstaan het beeld te bekijken, maar dat het ook gelezen zal moeten worden. De beide plekken markeren het punt waar

³²⁸ Het coverbeeld is een uitvergroot detail van een beeld dat Berenice Abbott in het kader van haar Changing New York-project maakte (Neg. 166 Construction Old and New), een beeld dat niet opgenomen is in het boek – het werd op het laatste moment door de uitgever geweerd. Zie Bonnie Yochelson, *Berenice Abbott. Changing New York. The Complete WPA Project*, The New Press, New York, 1997, p. 31.

voorzichtig aanraken omslaat in lezen, waar het zoekende contact met de materialiteit omslaat in een doorgedreven onderzoek.

De omslag, de gefotografeerde muur, is een beschermende laag die om het boek is aangebracht. Bescherming of afschrikking? De brute materialiteit van de verweerde bakstenen schrikt immers ook af, het duwt de kijker weg: weg van deze ruwe, stekelige, rasperige muur. De intimiteit van de aanraking leidt tot een ruw ontwaken. Daarenboven, door geen enkele opening te tonen, geen enkele vluchtweg, lijkt het beeld de blik gevangen te houden. De muur is dan een obstakel waar onze blik voortdurend tegenaan botst: het komt tot een krachtmeting. Maar wat voor een soort van krachtmeting? Aan de ene kant zijn er de letters (woorden) die zich doorheen de materie lijken te willen drukken (die de materie lijken te willen be-tekenen), aan de andere kant is er de ingespannen blik van de kijker die de rij bakstenen aandachtig bestudeert op zoek naar inzicht. Beide pogingen tot betekenisgeving mislukken. Wat deze mislukking duidelijk maakt, is dat kijken op zich wellicht niet voldoende zal zijn om betekenis te genereren. Wat nodig is, is verbeelding (diezelfde verbeelding die in een toevallige constellatie van putjes en heuveltjes, van streepjes en lijntjes talige codes vermoedt). Kijken zonder verbeelding, zonder een imaginaire sprong die de in beeld gezette feitelijkheid kan omzetten in denkmateriaal, is krachteloos. Het beeld legt de kijker een zware taak op: er zullen muren (echte en denkbeeldige) gesloopt moeten worden om de gefotografeerde materie om te zetten in voedsel voor de geest. Het coverbeeld maakt duidelijk dat het boek om een lezer vraagt die niet te beroerd is om met zijn kop tegen de muur te lopen. Een lezer ook, die bereid is zijn handen vuil te maken, die van aanpakken weet en die een beroep kan doen op zijn verbeelding.

Samenvattend: het coverbeeld alleen al installeert een hele reeks van scherpe opposities – het verschil tussen vol en leeg, tussen gesloten en open, tussen traag en snel, tussen scannen en lezen, tussen feit en fictie, tussen nabijheid en distantie, tussen oppervlakte en diepte, tussen zichtbaar en verborgen. Een spannende openingszet.

ii. titel & auteursnaam

Op de muur, op het beeld, de titel van het boek, 'Changing New York', en een naam, 'Berenice Abbott'. De titel is groot gedrukt, groter in elk geval dan de naam die er onder staat. Zowel titel als naam lijken op de muur geplakt (ze smelten er in elk geval niet mee samen). Ze hangen op de gevel, net zoals de letters van een reclamebord. Deze indruk wordt nog versterkt door de schuine plaatsing van de letters: ze lijken de lijnen, getrokken door de rijen bakstenen, te volgen. Zelfs perspectivisch klopt alles: de letters links zijn merkbaar groter dan de letters rechts. Ze hangen aan de muur en tegelijkertijd toch ook weer niet. Alle letters hebben een zwarte rand. Ofwel is hij een effect van de schaduw die de letters op de muur werpen, ofwel wijst het zwart op de dikte van deze letters. Wat er ook van zij, de letters blijken volume te hebben, ze zijn een driedimensionaal object. Het gaat hier dus niet om letters, woorden die als immateriële lichtbundels op de gevel geprojecteerd worden, maar om objecten die op een gevel zijn aangebracht. Maar aangezien gevel en beeld samenvallen kan men de manier waarop woorden en gevel hier op elkaar betrokken worden ook lezen als een uitspraak over hoe beeld en taal zich (althans in dit boek) tot elkaar verhouden. De zwarte rand kan dan begrepen worden als een indicatie dat beide media, hoewel fundamenteel op elkaar betrokken (de letters rusten niet voor niets op de gevel/het beeld), toch ook als aparte media benaderd moeten worden. Beeld en tekst worden hier in een gespannen verhouding tot elkaar geplaatst, een verhouding waarbij het verschil tussen beide media eerder beklemtoond dan genuanceerd wordt. Het aanscherpen van deze tegenstelling blijkt ook nog uit een ander, opmerkelijk verschil tussen titel en beeld. Zo zijn de letters onberispelijk wit, niet aangevreten door de tijd, terwijl de donkere muur duidelijk sporen van verwerking vertoont. De letters ogen kakelvers, hun typografie modern, hun plaatsing hedendaags, de muur is duister, oud, verweerd.

Woord en beeld zijn duidelijk van elkaar gescheiden entiteiten, maar worden ook op elkaar betrokken. Zo kan de tegenstelling tussen de gladde letters en de ruwe muur bijvoorbeeld gebruikt worden om de betekenis van het eerste woord uit de titel ('changing') al enigszins in te vullen. Op basis van de voorgaande analyse zou men dit woord dan kunnen interpreteren als de uitdrukking van een specifieke relatie tussen oud en nieuw, een relatie die hier in eerste instantie opgevoerd wordt als een tegenstelling (oud versus

nieuw). De titel 'Changing New York' verwijst dan naar een boek waarin die spanning tussen oud en nieuw in de stad New York aan bod komt. Maar deze lectuur houdt geen rekening met de specifieke vorm die het 'oude' in dit coverbeeld aanneemt. Het gaat immers niet om een vervallen gebouw, een herkenbare ruïne, maar om een stuk verweerde muur. Het pokdalige oppervlak van de bakstenen muur toont de invloed van weer en wind, van zon en regen, het toont met andere woorden de inwerking van de tijd. De aangetaste muur verbeeldt de tijd als een agressieve kracht die op de materie inwerkt. Het woord 'Changing' in de titel zou dan niet duiden op de pure tegenstelling tussen oud en nieuw, maar op de manier waarop de tijd het nieuwe aantast en het geleidelijk oud maakt (op de tijd als proces dus). Zo gesteld zou de titel dan een andere ambitie van dit boek aan het licht brengen, namelijk een proces te tonen, niet een eindtoestand. 'Changing New York' kan echter ook nog op een derde manier gelezen worden, als een oproep tot verandering. In de *Oxford English Dictionary* wordt het werkwoord 'to change' als volgt omschreven: 'make or become different'. In het eerste geval gaat het om een actieve ingreep, iets wordt anders gemaakt, in het tweede geval beschrijft het een proces van verandering dat plaatsgrijpt, iets dat anders wordt. Op dat moment werkt de voluntaristische titel niet langer als de beschrijving van een verschil of van een proces, maar een aansporing: de verandering wordt doel. De relatie tussen tekst en beeld zou dan op een andere manier begrepen moeten worden: de getekende muur staat dan voor het oude, dat, om de verandering in gang te kunnen zetten, eerst gesloopt zal moeten worden. De lezer, aan wie de oproep zou gericht zijn, krijgt dan de taak om het proces dat door de loutere werking van de tijd al is ingezet, voort te zetten en te voltooien.

Ten slotte nog iets over de naam. Hij staat onder de titel, in kleinere kapitalen. Er is slechts plaats voor één naam. Door enkel de naam van Berenice Abbott te vermelden, suggereert de cover dat zij de uiteindelijke eindverantwoordelijkheid draagt voor het hele boek. Dit is een boek van één auteur, hier spreekt één stem. Deze interpretatie wordt nog versterkt door de tekst die op de rug de stoffen omslag staat gedrukt. Daar lezen we het volgende: 'Changing New York. A Book of Photographs by Berenice Abbott. Dutton'. Ook hier staan de titel en de naam van de auteur in hoofdletters en wordt bevestigd dat het boek het werk is van één auteur. De rug levert echter ook belangrijke nieuwe informatie op. Het boek wordt een fotoboek genoemd, 'A Book of Photographs', Berenice Abbott moet dus een fotografe zijn. Verder

staat er nog wel Dutton, maar op dit moment is nog niet duidelijk waarnaar deze naam precies verwijst.

iii. de flapteksten

Op beide flappen staat nog meer tekst. Op de flap achteraan bevinden zich een aantal advertenties van boeken uit het fonds van E.P. Dutton. (Dutton verwijst dus blijkbaar naar de uitgever.) De flap is onderverdeeld in twee delen. Het bovenste deel bevat twee advertenties van boeken over New York, *Ballads of Old New York*, samengesteld door Arthur Guiterman, en *Old New York for Young New Yorkers*, geschreven door Caroline D. Emerson en geïllustreerd door Alida Conover. Het onderste deel is voorbehouden voor advertenties van de boeken van één auteur, Henry Collins Brown: *The Story of Old New York*, *Brownstone Fronts and Saratoga Trunks* en *From Alley Pond to Rockefeller Center*. Het zijn drie geïllustreerde boeken over de geschiedenis van de stad, elk boek bestrijkt een duidelijk afgebakende periode. Het eerste boek eindigt in 1835, het tweede beschrijft de periode tussen 1835 en het einde van de negentiende eeuw, het derde boek bestrijkt de periode van 1899 tot 1939. Door deze advertenties op te nemen wordt gesuggereerd dat *Changing New York* deel uitmaakt van een reeks boeken die elk op hun manier de geschiedenis van de stad denken, tonen, beschrijven, bezingen.

Op de flap vooraan kunnen we een wat langere tekst aantreffen met daarin heel wat informatie over de inhoud, het doelpubliek, over de fotografie, over de prijs van het boek. Het is een anonieme tekst, daar geplaatst door de uitgever (zo kan de lezer tenminste vermoeden omdat op de plaats waar de naam van de auteur zou verschijnen – onderaan de tekst – de naam van de uitgever staat). Het loont de moeite om deze tekst in zijn geheel te citeren en vervolgens grondig te analyseren.

Changing New York
A Book of Photographs
By
Berenice Abbott

A production of the Federal Art Project

Each picture in “Changing New York” is an individual gem of photographic art worked into a whole that presents the true spirit that is New York, with its constant change and thrilling tempo.

This is a book for those who love the city and have a romantic interest in its historic past; it is an exiting, beautiful and historical volume for any person, no matter where he lives, who is interested in an enduring, absolutely accurate (as only a camera in the hands of an artist can be accurate) record of changing times and places and people in this great, throbbing metropolis.

It is evident from the pictures in this book that Miss Abbott’s great interest is in curiosities and in architectural detail. “Changing New York” contains pictures of old tenements and elevated structures in juxtaposition to costly and polished skyscrapers, showing the typical contrasts of New York street life where extremes of poverty and wealth literally rub elbows. There are fascinating shots of old buildings, weirdly ornate buildings, palaces and theatres of a bygone architecture. There are shots of pushcarts and barbershops, of bridges and remote byways of Greenwich Village.

Miss Abbott first studied sculpture and drawing in Paris and Berlin and later turned to photography. After ten years in Paris, during which time she achieved an enviable reputation, she returned to America for a short visit, fell in love with New York with a “fantastic passion” and came back for good.

Miss Abbott’s work has been exhibited all over the world, and has appeared in countless magazines like “Life”, “Fortune” and “Vanity Fair”, and in photographic collections like “U.S. Camera” and many others.

E.P. Dutton & Co. INC.

300 Fourth Avenue, New York, N.Y.

For the visitor from out-of-town – the perfect book about New York to take home to friends and family.

\$ 3,00

De gehele flaptekst valt uiteen in zes delen: een eerste deel herhaalt wat we al op de rug van de omslag konden lezen, een tweede deel voegt daar nog wat

informatie aan toe (het gaat om een productie van het Federal Art Project), het derde deel betreft de eigenlijke flaptekst, gevolgd door de naam en het volledige adres van de verantwoordelijke uitgever (het vierde deel), het vijfde deel probeert op een bondige manier het uiteindelijke doelpubliek van dit boek te omschrijven en ten slotte (niet onbelangrijk) eindigt de flaptekst met de prijs van het boek (het niet onaanzienlijke bedrag van 3 dollar). De flaptekst voegt vijf elementen toe: hij vermeldt de betrokkenheid van het Federal Art Project (en zegt meteen ook iets over de aard van die betrokkenheid), geeft meer informatie over wie Berenice Abbott nu precies is, typeert het boek (en dan vooral de beelden), omschrijft het doelpubliek en vermeldt de aankoopprijs.

Het eerste wat opvalt, is de manier waarop de flaptekst de betrokkenheid van het Federal Art Project omschrijft. Er staat niet 'Funded by...' of 'Supported by...', maar wel 'A production of the Federal Art Project'. Het boek wordt hier dus gepresenteerd als een cultureel object, zoals een film, toneelstuk of plaatopname, met het Federal Art Project in de rol van producent. Een producent is iemand die 'iets' faciliteert, die betrokken is bij het beheer van alles wat noodzakelijk is om het product te realiseren, en die daarvoor de nodige fondsen inzamelt of ter beschikking stelt.³²⁹ Door zijn financiële bijdrage heeft de producent uiteraard een belangrijke stem in het maakproces. De toevoeging van deze zin vertroebelt het auteurschap van het boek. Terwijl de cover één duidelijke auteur naar voren schuift, wordt hier een gedeeld auteurschap gesuggereerd. Door aan een overheidsinstantie de rol van producent toe te kennen, wordt de absolute soevereiniteit van Abbott in vraag gesteld.

De introductietekst zelf valt uiteen in vijf paragrafen. De drie eerste paragrafen lichten de inhoud van het boek en het doelpubliek verder toe, de vierde paragraaf biedt een korte biografische schets van Berenice Abbott terwijl de vijfde paragraaf haar statueert als toonaangevende fotografe beklemtoont. De eerste paragraaf probeert het boek te omschrijven in één compacte, maar nogal complexe zin. *Changing New York* wordt er voorgesteld als een boek waarin foto's verzameld zijn, foto's die tegelijkertijd op zichzelf staan ('an individual gem of photographic art') en deel uitmaken van een geheel

³²⁹ Zie definitie van 'production' in de *Oxford English Dictionary*: 'the process of or management involved in making a film, play or record'.

(‘worked into a whole’). Een geheel dat dan wordt geacht ‘the true spirit of New York’ te representeren, een ‘true spirit’ die al snel nader gedefinieerd wordt als ‘its constant change and thrilling tempo’. Deze eerste zin articuleert de tomeloze ambitie van het boek – inzicht te bieden in het karakter, in het wezen van een stad – en zegt ook iets over de daarvoor gebruikte methode (een reeks van aparte beelden die tot een geheel zijn samengesmeed). De in het boek opgenomen beelden moeten dus tegelijk als afzonderlijke, op zichzelf staande beelden en als bouwstenen van een ruimere presentatie. Het boek vereist een dubbele lectuur.

De tweede paragraaf laat zich lezen als een eerste poging om het doelpubliek wat nader te bepalen. Het wordt breed gedefinieerd: het boek is niet bestemd voor nauw omschreven beroepsgroepen (zoals historici of archivariissen bijvoorbeeld), maar voor al diegenen die de stad een warm hart toedragen en een sentimentele belangstelling voor haar historische gestalte hebben. Door het gebruik van een generische term (men schrijft ‘the city’ niet ‘this city’ of ‘New York’) suggereert de tekst dat het boek misschien ook als een reflectie over de stad in het algemeen en niet enkel over één particuliere stad kan gelezen worden. New York zou dan niet meer zijn dan een voorbeeld van het transformatieproces dat elke moderne grootstad kenmerkt. Vandaar ook dat het boek iedereen aanbelangt, dat het zijn lezers overal aantreft, ongeacht hij of zij nu enkel in New York vertoeft. Wat mag die geïnteresseerde lezer dan precies verwachten? Volgens de tekst: een duurzaam (‘enduring’) en absoluut accuraat verslag van ‘changing times and places and people in this great, throbbing metropolis’. De zin poneert een opmerkelijke tegenstelling tussen het karakter van het boek (een ‘enduring, absolute accurate (...) record’) en het behandelde onderwerp (‘changing times and places and people’). De zin kwalificeert het boek als een ‘absolute accurate record’. Die accuraatheid wordt echter niet toegeschreven aan het loutere gebruik van een fotocamera, maar wel aan het feit dat dit apparaat door de vaardige handen van een kunstenaar bediend wordt. Ze is een effect van Abbott’s werkwijze, van haar artistieke sensibiliteit, geen automatisch uitvloeisel van een technisch instrument. Op deze manier wordt de rol van Abbott in het productieproces van het boek gepreciseerd: haar auteurschap kan niet gereduceerd worden tot een puur technische vaardigheid (weten hoe een camera moet bediend worden), maar moet gesitueerd worden in haar artistieke sensibiliteit.

De derde paragraaf kan dan gelezen worden als een verdere toelichting en omschrijving van die 'artistieke sensibiliteit'. Dit stukje tekst stelt scherp op de specifieke manier van werken van Berenice Abbott. Wat treft haar oog, wat is haar onderwerp, hoe pakt ze het aan? Het oog van de fotografe, zo lezen we hier, zou vooral geprikkeld worden door rariteiten en door architecturale details (op basis van deze opmerking zou het boek dus vooral detailopnames van curiosa, van buitenissige, afwijkende gebouwen bevatten). Wat men dan precies begrijpt onder deze 'rariteiten en detailopnames' wordt in een volgende zin verder uitgewerkt: het gaat om 'old tenements and elevated structures in juxtaposition to costly and polished skyscrapers, showing the typical contrasts of New York street life where extremes of poverty and wealth literally rub elbows'. Eerder dan om een loutere opsomming van particuliere constructies, zou het dus gaan om een exploratie van nevenschikkingen: het naast elkaar van oud en nieuw, van goedkoop en duur, van arm en rijk.

De volgende zinnen werken het hierboven beschreven systeem van opposities verder uit, zij het dat zij zich concentreren op de verschillende manieren om die tegenstellingen zichtbaar te maken. Werd in de vorige zin nog gesuggereerd dat het verschil zichtbaar gemaakt kon worden op het niveau van de motiefkeuze, door binnen de ruimte van één beeld twee gebouwen, de ene recent, de ander oud, de ene armoedig, de ander luxueus, naast elkaar te plaatsen bijvoorbeeld, nu, in de daaropvolgende zin, worden de opposities gesitueerd op het niveau van de fotografische act zelf. Zo heeft de auteur het over '*fascinating shots of old buildings* (...)' (mijn cursivering). Het verschil wordt dan niet aangetroffen en simpelweg geregistreerd, maar wordt geconstrueerd, gecomponeerd, ontstaat door het onderwerp aan een bepaalde formele bewerking te onderwerpen. De volgende zin introduceert weer een andere manier om de contrasten die het moderne New York zouden kenmerken, te tonen. Een pure nevenschikking van beelden met verschillende onderwerpen – een stootkar, een kapperszaak, bruggen en afgelegen steegjes –, zou daarbij al volstaan. De spanning situeert zich niet in het individuele beeld of in de formele behandeling van het onderwerp, maar wel in de schikking van de beelden. Het is door de aaneenschakeling van onderwerpen die op het eerste gezicht niets met elkaar te maken hebben dat de lezer/kijker iets van de prikkelende chaos van de stad ervaart. Wat deze paragraaf zo duidelijk maakt, is dat het hele boek (minstens) drie strategieën zou volgen om de verschillende opposities die in de moderne metropool

spelen aan het licht te brengen. Door ze te expliciteren, functioneert de tekst als een bondige gebruiksaanwijzing voor de lezer. Hij maakt duidelijk hoe de lezer de beelden moet bekijken, hoe hij de relatie tussen deel en geheel moet zien, hoe hij de verhouding tussen de verschillende objecten in het beeld zelf moet lezen, dat hij ook oog moet hebben voor formele keuzes.

De volgende twee paragrafen gaan verder in op Berenice Abbott. Ze geven een korte biografische schets van de fotografe, met opmerkelijk veel aandacht voor haar Europese avontuur. Men begint met het benoemen van de twee studies die ze genoot in Parijs en Berlijn, namelijk tekenen en beeldhouwen. De tekst benadrukt dat deze studies haar uiteindelijke keuze voor fotografie voorafgaan, waardoor duidelijk wordt gemaakt dat ze, ondanks haar keuze voor de fotocamera, wel degelijk over enige artistieke achtergrond (en/of opleiding) beschikte. Ten slotte wordt haar verblijf op het Europese vasteland ook aangewend om haar artistieke prestige nog eens te onderstrepen: zo wordt er in de voorlaatste paragraaf op gewezen dat ze tijdens haar verblijf in Parijs een benijdenswaardige reputatie had. En ook de laatste paragraaf stelt de artistieke verdiensten van de fotografe in het licht (ze werkte voor toonaangevende tijdschriften, ze heeft wereldwijd tentoongesteld, enzovoort). Deze paragraaf kan dus gelezen worden als de plaats waar de uitgever uitpakt met de artistieke geloofsbrieven van Abbott.

Maar ook haar terugkeer naar Amerika wordt niet onvermeld gelaten. Haar terugkeer wordt beschreven als een plotse en onverwachte verliefdheid: 'she (..) fell in love with New York with a 'fantastic passion' and came back for good'. Deze passage maakt duidelijk dat de fotografe een passionele relatie onderhoudt met haar onderwerp: haar foto's zijn een liefdesverklaring aan de stad. Het boek zou dan kunnen gelezen worden als een vehikel om haar particuliere passie met het (brede) publiek te delen (vandaar dat het boek vooral geacht wordt aan te slaan bij hen die een gelijkaardige passionele liefde voor de stad zouden delen). Deze laatste twee paragrafen moeten de lezer van het boek twee dingen duidelijk maken: ten eerste dat de auteur/fotografe geen neutrale relatie heeft met haar onderwerp (ze is verliefd op de stad, ze heeft er een passionele relatie mee) wat suggereert dat de hier verzamelde beelden een zeer persoonlijk beeld zullen geven (geen dorre, droge documenten, maar een geëngageerde omgang met het onderwerp). Ten tweede: haar artistieke achtergrond verduidelijkt dat het hier om een kunstzinnige fotografe gaat die weet hoe beelden te maken, die weet hoe ze

werken, die de plastische mogelijkheden van het apparaat ten volle kan benutten.

Naast deze introducerende tekst bevat de flap nog drie andere elementen: de (volledige) naam van de uitgever, een korte, bondige slagzin met betrekking tot het doelpubliek en ten slotte de aankoopprijs van het boek. De korte, commerciële slagzin is de tweede verwijzing naar het doelpubliek van dit boek en legt subtiel een andere klemtoon dan de hierboven geanalyseerde flaptekst. Eerst ging het over het zeer ruime publiek dat enige genegenheid of minstens interesse toonde voor alles wat met stad of stedelijkheid te maken heeft, nu richt de auteur zich specifiek tot de bezoeker aan New York en suggereert hij dat dit boek het ideale geschenk zou zijn om terug mee te nemen naar familie of vrienden thuis. Deze suggestie die op het eerste gezicht wat vreemd kan overkomen, wordt haast evident als we rekening houden met het jaartal van publicatie. Het boek werd gepubliceerd in 1939, net op het moment dat er in New York een wereldtentoonstelling liep. Omdat het hier een gebeurtenis betrof met mondiale impact kon men vermoeden dat de expo massa's toeristen naar de stad zou lokken. Het is dat publiek dat hier rechtstreeks aangesproken wordt. De aankoop van dit geschenk zou hun 3 dollar kosten, wat geen gering bedrag was.³³⁰ Door deze hoge kostprijs mikt het boek duidelijk op een specifieke klasse van bezoekers (en bewoners): de gefortuneerde middenklasse.

iv. de kaft

Onder de omslag zit een harde kaft verborgen. De lezer voelt het materiaal, maar ziet niet welke informatie erop staat. Wat hij voelt, is dat het boek een hardcover is, wat er een zekere status aan verleent (het maakt het tot een gewichtig, duurzaam, stevig boek). Wanneer hij het boek van de omslag ontdoet, kan hij op de kaft het volgende lezen: 'Changing New York. Photographs by Berenice Abbott'. De titel is opnieuw groter gedrukt dan de

³³⁰ De handelswaarde van een product dat in 1939 3 dollar kostte, bedraagt vandaag 49,6 dollar. Maar een beter inzicht in de werkelijke kostprijs van dit boek kan men verkrijgen door de relatieve waarde ervan te vergelijken. Men berekent hoeveel procent van een mediaan inkomen de aankoop van dit boek in 1939 bedroeg en past dit coëfficiënt dan tot op het huidige mediaan inkomen. Volgens deze berekeningswijze zou de huidige waarde van dit boek maar liefst 217 dollar bedragen. De huidige verkoopprijs van dit boek situeert zich dus wellicht ergens tussen deze twee bedragen in. Zie voor deze berekeningen: measuringworth.com.

auteursnaam en is opnieuw in twee delen gesplitst. Net zoals op het coverbeeld wordt 'Changing' gescheiden van 'New York', maar hier wordt het woord 'Changing' nog eens veel kleiner gedrukt dan de naam van de stad. Door dat duidelijk zichtbare verschil in lettergrootte, suggereert de kaft dat de verhouding tussen de twee begrippen waaruit de titel bestaat anders moet worden geïnterpreteerd. De kaft stelt dat het boek niet zozeer het veranderlijke karakter van de stad wil openbaren, maar wel de stad zelf.

In vergelijking met de omslag bevat de kaft één nieuw element: het logo van het Federal Art Project (een gestileerde adelaar). De naam van de uitgever wordt daarentegen niet vermeld. Het logo wijst er opnieuw op dat het voorliggende boek verschillende verantwoordelijken kent: er is de naam van de fotograaf (wordt maar liefst vier keer herhaald: op de cover, op de rug, op de flaptekst en nu nog een keer op de kaft), de naam van de uitgever van het boek (wordt twee keer vermeld: één keer op de rug van de omslag en één keer op de flap vooraan), de naam van het Federal Art Project (wordt net zoals de naam van de uitgever twee keer vermeld, één keer op de flaptekst en één keer op de kaft, maar dan onder de vorm van een logo). Het auteurschap mag dan al verdeeld zijn over verschillende instanties, dat de naam van Abbott maar liefst vier keer terugkeert, terwijl de andere 'auteurs' maximaal twee keer vernoemt worden, suggereert dat de stem van Abbott in de conceptie en realisatie van dit boek doorgewogen heeft. Het is haar boek.

Maar het verschil tussen de titel op de kaft en op de cover lijkt deze interpretatie dan weer te weerleggen. De vormgeving van de titel op de kaft volgt niet die van de omslag die ontworpen is door Abbott. De ene titel stelt dat het feitelijke onderwerp het capteren van het veranderlijke karakter van de stad is, terwijl de andere titel de stad zelf tot onderwerp maakt. Is het een boek dat beelden over New York verzamelt, of is het toch eerder een poging om het veranderen van de stad in beeld in beeld te brengen? Omslag en kaft articuleren twee radicaal verschillende ambities.

v. het formaat

Changing New York is een groot boek (28 cm hoog en 22 cm breed, iets breder dan een DIN A4 formaat en ongeveer even hoog), waardoor het tot een bepaalde groep van fotoboeken behoort, die we vandaag zouden aan-

duiden met de term 'koffietafelboek'. Het formaat doet een rijkelijk geïllustreerd boek vermoeden, een luxueus boek ook dat een specifieke leeswijze vooronderstelt. Het is een kijkboek dat men in de intimiteit van het eigen huis doorbladert, geen boek dat men in de openbare ruimte, op een bankje op straat, aan een tafel in een café, leest (daarvoor is het simpelweg te groot en te zwaar). Het formaat (en het daarbij behorende gewicht) maakt het dus meteen ongeschikt om als stadsgids te functioneren: het is een te onhandig boek om het op zijn tocht doorheen de stad mee te nemen. Net als de prijs en de harde kaft is het één van die karakteristieken waardoor het boek zich onderscheidt van een klasse van boeken waarmee het wel enige overeenkomsten vertoont (net zoals een stadsgids bevat het veel foto's van eenzelfde stad) maar waar het verder geen enkele affiniteit mee lijkt te hebben (het wil duidelijk iets anders dan de toerist doorheen de stad te gidsen of de stadsbewoner met de nieuwste architecturale aanwinsten te verrassen).

Verder is het formaat natuurlijk belangrijk omdat, hoe groter het formaat, hoe meer er kan gespeeld worden met de tekst-beeld ratio.³³¹ Er zijn grosso modo twee mogelijkheden: ofwel gebruikt men de extra ruimte om de foto's zeer groot af te drukken (wat hun leesbaarheid zou vergroten), ofwel kiest men ervoor meerdere (kleinere) beelden naast elkaar te plaatsen (waardoor de verhoudingen tussen de beelden scherper worden). Om te weten hoe dit boek de ruimte van de dubbele pagina zal benutten, is het wachten tot de lezer de eerste dubbele pagina openslaat. Dat gebeurt overigens vlugger dan verwacht.

b) Paratekst II: frontispice-titelblad-colofon-voorwoord-inhoudsopgave

i. frontispice

De lezer slaat het boek open. Het eerste wat hij ziet, is een foto op de rechterpagina, vervolgens een stuk tekst op de linkerpagina. Het beeld valt het eerste op omdat het al verschijnt bij het omslaan van de pagina, terwijl de tekst op de linkerpagina zich pas te zien en te lezen geeft nadat de volledige

³³¹ Zie Michael Ponstingl, *Wien im Bild. Fotobildbände des 20. Jahrhunderts*, Christian Brandstätter Verlag, Wien, 2008, p. 18

pagina is omgeslagen. De foto is groot afgedrukt maar ze vult niet de hele pagina (de randen van het beeld vallen niet samen met de randen van het blad). Er is een leeg kader rond het beeld getrokken, een kader dat het beeld valoriseert. Het functioneert hier zoals een lijst om een schilderij. Het bakent het domein van het beeld af, creëert een onderscheid tussen de ruimte van het beeld en de ruimte van het boek. Door de rand van het beeld niet te laten samenvallen met die van het blad, wordt aan de lezer ook duidelijk gecommuniceerd waar de grenzen van het beeld precies liggen. Het kader dat hij ziet, is gewild door de fotograaf en vloeit niet voort uit de beperkingen die het papierformaat aan het beeld oplegt.³³²

Dus, nog voor het titelblad, het colofon, de inleiding en de inhoudsopgave, reeds een beeld. Het zegt iets over het belang dat aan het fotografische beeld in dit boek gehecht zal worden: het beeld vormt het hart van het boek. Vooraleer dit beeld te analyseren, eerst een aantal opmerkingen over de beeld-tekstrelatie zoals die hier verschijnt. Wat meteen vastgesteld kan worden, is dat tekst en beeld resoluut van elkaar gescheiden zijn: tekst links, beeld rechts (een verhouding die doorheen het hele boek zal terugkeren). De tekst staat hier wel op een andere manier op de pagina dan in de rest van het boek. Hier staat hij onderaan de pagina, terwijl hij zich elders altijd bovenaan de pagina bevindt. Op deze pagina is de plaats bovenaan immers al bezet door de titel 'Changing New York'. Het toont aan hoe belangrijk dit beeld wel is voor is voor Abbott: het wordt hier opgevoerd als een programmatorisch beeld dat de ambitie van het project gebald samenvat.

De tekst bestaat uit verschillende delen. Er is een eerste, louter beschrijvend deel. Dat begint met het benoemen van het centrale onderwerp van het beeld, hier het DePeyster Statue. Het staat in het vet gedrukt, wat suggereert dat het functioneert als de titel van het beeld. Vervolgens wordt er nog wat meer informatie verstrekt: een eerste reeks van gegevens heeft betrekking op de opname zelf. Het beschrijft de plaats van opname (Bowling Green), de kijkrichting van de camera (Looking North to Broadway, Manhattan) en de

³³² Om de betekenis hiervan even te duiden volstaat het om te verwijzen naar de uitgave van het hele Changing New York-project in 1999. Sommige beelden werden in dit boek paginavullend afgedrukt. Een vergelijking van deze beelden met de *vintage prints* bewaard in het archief van het Museum of the City of New York, leerde mij dat het kader van het gedrukte beeld niet altijd overeenstemde met dat van het beeld uit het archief. Soms was dat verschil verwaarloosbaar klein, soms had het wel degelijk repercussies voor de lectuur van het beeld.

datum van de opname, maand, dag en jaar (July 23, 1936). Een tweede reeks betreft het gefotografeerde onderwerp zelf: zo wordt bijvoorbeeld het jaar waarin het standbeeld opgericht werd vermeldt (1890) en ook de naam van de beeldhouwer, George Edwin Bissell (1839-1920). Een tweede deel – onder en duidelijk gescheiden van het eerste deel – geeft wat meer inlichtingen over het gefotografeerde onderwerp. In dit concrete geval betekent dat informatie over de persoon die door het standbeeld vereeuwigd wordt. De tekst houdt zich strikt aan een opsomming van feiten: hij geeft geboorte- en sterftejaar van DePeyster (1658-1728), licht kort de functies toe die hij tijdens zijn leven uitoefende - burgemeester, opperrechter en president van de King's Council ten tijde van de Nederlandse overheersing. De tekst geeft dan nog mee dat het twee eeuwen geduurd heeft vooraleer hij een bronzen standbeeld kreeg. Verder staat hij nog even stil bij het standbeeld zelf, dat zich op Bowling Green bevindt, alwaar het de plaats inneemt van een ouder, in lood gegoten standbeeld voor George III dat tijdens de Amerikaanse Revolutie neergehaald en omgesmeed werd tot kogels voor de rebellen.

De toon van de tekst is zakelijk: men houdt zich strikt aan de feiten. Maar uit de selectie die de tekst maakt, blijkt toch al dat de samensteller een specifieke blik op het fotografische beeld aanmoedigt. Zo bevat hij veel concrete data: de datum van opname van de foto, het jaartal waarop het standbeeld opgericht werd, geboorte- en sterfdatum van de beeldhouwer alsook van de gebeeldhouwde. Daarnaast spreekt de tekst ook nog over de twee eeuwen die tussen het bewind van DePeyster en zijn standbeeld liggen en roept hij ook nog een latere periode op, die van de strijd tegen de Engelse kolonisator, de Amerikaanse Revolutie. De tekst legt dus een grote belangstelling aan de dag voor tijd, voor geschiedenis: wie het beeld bekijkt door het prisma van de tekst, ziet een opeenstapeling van historische momenten. Momenten uit het verre verleden van de stad, de stichting ervan, met de eerste Nederlandse kolonisten, de latere Engelse periode, de revolutionaire periode, maar ook uit het nabije verleden (de negentiende en twintigste eeuw zijn vertegenwoordigd). Alle periodes van de stad, van de zestiende tot de twintigste eeuw, zijn als het ware in dit ene beeld gevat en het is voor die temporele gelaagdheid dat de tekst aandacht vraagt. In die zin raakt de tekst de centrale problematiek van dit boek al aan, namelijk zichtbaar maken hoe de tijd, hoe geschiedenis, zich in en door het materiële, architecturale weefsel van de stad manifesteert.

Tijd is ook het centrale thema van het beeld dat gekozen is als frontispice.³³³ De foto is genomen op 23 juli 1936 op Bowling Green, een klein plein op het meest zuidelijke punt van Manhattan. Het toont op de voorgrond de buste van Abraham DePeyster (1657-1728), zoon van een Nederlandse handelaar en belangrijke politicus toen New York nog bekend stond onder de naam New Amsterdam en op de achtergrond twee kolossale gebouwen, de administratieve hoofdkwartieren van respectievelijk een groot olieconcern en internationaal opererende scheepvaartconcerns.³³⁴ We zien nog net de sokkel waarop het standbeeld rust, maar de verbinding van de sokkel met de grond is onzichtbaar. Het standbeeld zweeft. De fotografe neemt een relatief laag standpunt in: wij kijken met haar mee omhoog, maar onze blik wordt niet beantwoord door het standbeeld (zijn blik glijdt over ons heen naar een onbestemde verte). De perspectivische vertekeningen die eigen zijn aan dit standpunt – hoge gebouwen die lijken voorover te hellen – worden licht gecorrigeerd door de fotografe: de gebouwen staan nog steeds wat scheef (vooral het gebouw rechts dat een beetje voorover lijkt te vallen), maar het blijft binnen de perken. Het lijkt wel of de gebouwen links en rechts in een speelse concurrentiestrijd met elkaar verward zijn. De ene duwt, de ander wijkt terug: deze kolossale gebouwen strijden om de open ruimte. Het standbeeld vangt veel licht waardoor het – vreemd genoeg – een zekere ruwheid verwerft: heldere, lichte vlakken wisselen er af met donkere, diepe schaduwen. De hierdoor gesuggereerde verwerking beklemtoont de (relatieve) ouderdom van het standbeeld (het werd ingehuldigd in 1890).

Het standbeeld staat echter niet centraal in het beeld: Abbott heeft het bewust naar de marge gemanoeuvreerd, zodat het centrum van het beeld leeg blijft. Het beeld stelt niet scherp op één object, maar toont een conglomeraat: het gaat om de relaties tussen voor- en achtergrond, tussen standbeeld en kantoorgebouwen, niet om de aparte onderdelen zelf. Tegelijkertijd worden

³³³ Het is duidelijk een belangrijk beeld voor Abbott. Het is niet alleen het openingsbeeld van *Changing New York*, maar het was ook het monumentale openingsbeeld van de tentoonstelling die in 1937 plaatsvond in het Museum of the City of New York. Het was bovendien niet alleen het eerste beeld dat de bezoeker van de tentoonstelling zag, het was ook op een veel groter formaat afgedrukt dan de andere beelden.

³³⁴ Het kantoorgebouw onmiddellijk links achter het standbeeld huisvestte de kantoren van scheepvaartconcerns als Cunard, White Star, Mercantile Marine, enzovoort, terwijl het gebouw rechts de hoofdzetel was van Standard Oil, een onderdeel van het zakelijk imperium van de invloedrijke Rockefeller familie. Zie onderzoeksossier bij dit beeld (Neg. 154 DePeyster Statue, Bowling Green). Archief MCNY.

voor- en achtergrond echter scherp van elkaar gescheiden: er is geen bemiddelende tussenruimte die ons geleidelijk aan van voren naar achteren leidt, maar een plotse overgang (een tactiek die Abbott wel vaker toepast, zie onder andere de analyse van het beeld 'Milkwagon and Old Houses' of nog 'Water Front: from Pier 19, East River Manhattan'). De grenzen van de ruimte zijn duidelijk aangegeven: links en rechts maken gebouwen elke verdere verkenning van de ruimte onmogelijk, onderaan is er de streep van de sokkel links en de boomkruinen rechts, de naar elkaar toe buigende gebouwen op de achtergrond knippen onze visuele toegang tot het vervolg van de laan (Broadway) dicht. We kunnen ons nauwelijks bewegen in deze ruimte, overal zitten obstakels ons in de weg, afstanden zijn nauwelijks in te schatten, de ruimte slibt dicht.

En toch is het een dynamisch, rusteloos beeld. Ruimtelijk door de plotse overgang tussen voor- en achtergrond en door de strijd van de gebouwen achteraan in het beeld, temporeel door het verre verleden en het imposante heden in één snelle, telescopische beweging tegelijkertijd aanwezig te stellen. Vooraan staat het oudste object, terwijl de gebouwen op de achtergrond duidelijk van recentere datum zijn: de ruimte-tijdrelatie vertoont de structuur van een chiasme (dichtbij en oud versus veraf en jong). Door voor- en achtergrond op deze manier tegenover elkaar te plaatsen, krijgt de verhouding tussen het oude en het nieuwe New York meteen ook een specifieke invulling: in New York ontwikkelt de geschiedenis zich blijkbaar niet geleidelijk aan, maar brutaal, sprongsgewijs. Vanuit het verleden springt men in één keer naar het heden, historische lagen liggen niet knus op of naast elkaar, maar botsen brutaal op elkaar. De ruimtelijke en temporele rusteloosheid van het beeld wordt nog opgedreven door de kijker twee elkaar uitsluitende visuele trajecten te bieden. Er is de blik van het standbeeld die van links naar rechts vooraan gaat (en onze blik mee op sleeptouw neemt), maar er is ook de vernauwing rechts bovenaan het beeld die onze blik naar zich toehaalt. Beide trajecten sturen de blik naar rechts, en beide leiden ons naar een ruimte buiten het beeld, maar hun finaliteit ligt elders. Volgen we de blik van het standbeeld, dan kijken we naar achteren, geven we toe aan het zuigeffect dan worden we voorwaarts gestuwd (in noordelijke richting). De blik naar achteren kijkt naar het verleden, naar de plaats ook waar de oceaan het land treft, waar de stad letterlijk begint. Het is ook een blik richting haven en het economische leven dat met die havenactiviteiten gepaard gaat. De blik naar voren kijkt noordwaarts, volgt de richting van de alsmaar groeiende stad.

Verleden en toekomst liggen weliswaar op dezelfde as, maar volgen een tegengestelde richting. Maar als we wat nauwkeuriger nagaan waar we ons precies bevinden en wat we precies te zien krijgen, dan blijkt al vlug dat deze brute tegenstelling ook wat genuanceerd wordt.

Als we de verschillende bouwwerken in het beeld proberen te dateren, dan valt op dat ze min of meer tot dezelfde periode behoren: het standbeeld dateert van 1890, het middelste, hoge, witte gebouw achteraan het beeld dateert van voor de invoering van de 'zoning laws' in 1917, terwijl het hoge kantoorgebouw ervoor dan weer na 1917 gebouwd moet zijn (zoals blijkt uit de typische trapsgewijze opbouw). In plaats van een grote temporele breuk, lijkt er eerder sprake te zijn van een temporele continuïteit: alles zit binnen een tijdruimte van ongeveer 47 jaar. De keuze om het historische New York te personaliseren en te monumentaliseren (het wordt aanwezig gesteld via een standbeeld dat weliswaar naar het verre verleden verwijst maar natuurlijk zelf van – relatief – recente makelij is), leert de kijker meteen iets over de manier waarop de oude stad nog aanwezig is in haar hedendaagse gestalte. Bij ontstentenis van een 'echt' historisch patrimonium is Abbott wel verplicht de historische densiteit van de stad onrechtstreeks, via de omweg van een herdenkingsbeeld, aan te kaarten.³³⁵ Belangrijker echter voor de lectuur van dit beeld, is dat het door dit standbeeld een extra gelaagdheid krijgt.

Maar liefst vier cruciale episodes in de ontwikkeling van de stad komen samen in deze foto. Bowling Green is de plaats waar Peter Minuit in 1626 – zo wil het de traditie althans – Manhattan kocht van de indianen voor een appel en een ei. We bevinden ons hier met andere woorden op de geboorteplaats van New York. Het standbeeld van de burgervader DePeyster verwijst niet alleen naar de periode toen New York nog bekend stond onder de naam New Amsterdam maar roept ook een vorig standbeeld in de herinnering dat ooit op het plein stond (een in lood gegoten ruiterstandbeeld van de Engelse koning George III dat tijdens de Revolutie van 1776 omgesmolten werd tot kogels voor de opstandige patriotten). En ten slotte is er het monumentale heden van de metropool New York dat links en rechts van het standbeeld

³³⁵ Dat er op deze plaats in de stad nog maar weinig van dat historische patrimonium zichtbaar was, was overigens vooral het gevolg van de grote brand van 1835, die een groot deel van de oude stad rond Wall Street in de as legde en was dus niet uitsluitend te wijten aan de blinde en nietsontziende bouwwoede van de zich eindeloos vervellende stad.

schaamteloos haar economische macht etaleert. Van de (bescheiden) stichting van de stad tot de grootschaligheid van de moderne metropool: de hele bewogen stadsgeschiedenis zit in dit ene beeld. De plaats van de opname, Bowling Green, roept het prille, kwetsbare statuut op van de oorspronkelijke vestiging, het standbeeld verwijst naar de sociaal-economische en politieke ontvoogding van de zich ontwikkelende stad, de kantoorgebouwen op de achtergrond onderstrepen het moderne en uiterst robuuste zelfvertrouwen van de hedendaagse metropool.

Eerst dus de haast seismische schok tussen oud en nieuw, die de nieuwsgierigheid prikkelt, dan de langzame, verdiepende lectuur die de kijker ertoe aanzet het heden te lezen als een uitkristallisering van het verleden. Uiteindelijk, zo suggereert dit beeld, hoeft de hedendaagse vervelling van de stad tot een monumentale aanwas van gigantische kantoorgebouwen niet zo te verbazen en lag ze reeds in haar begin besloten. Was de aankoop van Manhattan door Peter Minuit immers niet de eerste speculatieve vastgoedtransactie waaraan alle toekomstige transacties zich zouden spiegelen, een spel van speculatie dat dan uiteindelijk zou uitmonden in deze architecturale krachtpatserij?³³⁶ En ook in de figuur van DePeyster komen twee belangrijke dimensies samen: een gewichtige politicus, inderdaad, maar toch ook vooral een onmetelijk rijke handelaar. Beide figuren (Minuit en DePeyster) typeren de stad als een handelsstad, waar politieke en economische belangen vaak eng verweven zijn. Hoe langer de lezer/kijker zich buigt over het beeld, hoe duidelijker het wordt dat de processen die de hedendaagse transformatie van de stad sturen niet nieuw zijn, maar in zekere zin ingeschreven zijn in het DNA van de stad. Het huidige New York dat in de rug van het standbeeld opduikt, ligt in het verlengde van wat eraan voorafgaat. Meer zelfs, door het huidige New York in de lijn te plaatsen van Bowling Green en het monument ter ere van DePeyster, krijgt de meest recente incarnatie van het stedelijk idee 'New York' een revolutionaire betekenis: het is net zo'n beslissend kantelmoment in de geschiedenis van de stad als die andere historische momenten die door het standbeeld aangekaart worden. De aankoop van het land, de stichting van een nederzetting, de onafhankelijkheidstrijd tegen de koloniale bezetter en nu de in beton en onbuigzaam staal gegoten triomfkreet van een stad die haar eigen macht ontdekt en publiek etaleert, het zijn allemaal

³³⁶ Rem Koolhaas, *Delirious New York, A retroactive manifesto for Manhattan*, 010 Publishers, Rotterdam, 1994.

cruciale momenten in de wordingsgeschiedenis van de stad, van het idee 'New York'. Het beeld legt zo niet alleen geschiedenis vast, het toont aan dat er ook op het moment van de opname nog steeds geschiedenis gemaakt wordt.

ii. titelblad

Na de frontispice, na het eerste beeld, het eigenlijke titelblad. De lezer kan er opnieuw de namen van de verschillende verantwoordelijken aantreffen – in volgorde van belang: Berenice Abbott, het FAP, de uitgeverij Dutton – maar voegt aan het lijstje van al bekende namen nog een nieuwe naam toe, Elizabeth McCausland, auteur van de tekst naast het frontispice. Haar naam staat onder die van Berenice Abbott, maar boven die van het Federal Art Project. Hij is weliswaar kleiner gedrukt dan die van Abbott maar groter dan de tekst die verwijst naar de rol van het FAP in heel dit project. Haar tekstuele bijdrage is dus belangrijker dan wat het FAP voor het project betekend zou hebben. De identificatie van de auteur van de opgenomen teksten, leert de lezer ook nog iets anders. Deze teksten hebben inderdaad een auteur. Net zoals de beelden, vertegenwoordigen ook de teksten – ondanks hun schijnbare zakelijkheid – een particuliere stem. Ook al suggereert de eerste tekst in het boek, dat hier misschien een anonieme bureaucraat aan het woord was, de toevoeging van McCausland's naam maakt duidelijk dat hij wel degelijk is geschreven door een 'auteur'.

De rest van de titelpagina is gevuld met een opsomming van de overheidsinstellingen die een rol gespeeld hebben in het tot stand komen van dit boek. Maar liefst drie instellingen zouden op een of andere manier aan het boek meegewerkt hebben. Zo leert het titelblad de lezer dat dit een publicatie is van het Federal Art Project, een overheidsinstelling die echter op zijn beurt ressorteerde onder de plaatselijke afdeling van de Works Progress Administration. Verder is er blijkbaar nog een derde instelling bij de publicatie betrokken, namelijk de Guilds' Committee for Federal Writers' Publications, Inc., hier aangeduid als de uiteindelijke sponsor van de uitgave. Onder deze lijst van instellingen staat het logo van de WPA, wat nogmaals bevestigt dat dit boek officieel gesteund werd door de Amerikaanse overheid (het is geen louter privé-initiatief). Ten slotte, onderaan de pagina, onder een horizontale streep, verschijnt de naam van de uitgever, de plaats van verschijnen en het jaartal van publicatie (in romeinse cijfers).

Een laatste opmerking met betrekking tot het titelblad. In de titel 'Changing New York' worden, net zoals in die op de linkerpagina naast het frontispice (alook in die boven de inleiding die de lezer na het omslaan van het titelblad zal zien), alle woorden waaruit hij is samengesteld weer even groot afgedrukt. Ze staan niet zoals op de cover onder elkaar, en al helemaal niet, zoals op de kaft, onder elkaar in een verschillende lettergrootte. Toch is ook hier iets aan de hand: net zoals in de titels naast het frontispice en boven de inleiding, is de spatiëring tussen 'Changing' en 'New York' even groot als die tussen 'New' en 'York' waardoor er op elk woord evenveel klemtoon valt. 'New', verzelfstandigd, is niet langer uitsluitend deel van de samenstelling 'New York', en gaat ook in zijn eentje een relatie aan met 'Changing'. De spanning tussen het zichtbaar maken van een proces versus het registreren van een eindtoestand wordt zo tot in de typografie van de titel doorgedacht.

iii. colofon

Na het titelblad, het colofon. Het colofon geeft de lezer nog wat extra informatie over enkele andere personen die betrokken waren bij de publicatie. Onderaan de pagina kan hij de naam van de typograaf en van de drukkerij aantreffen. Het colofon wijst het copyright expliciet toe aan de Guild's Committee for Federal Writers' Publication, Inc. (en dus niet aan de fotografe). Verder worden de namen opgesomd van de leden van de Guild, alook die van de belangrijkste personen van de Works Progress Administration en hun functie in de organisatie.

iv. inleiding

De inleiding, voorafgegaan door de titel van het boek (een titel die we dus al voor de zesde keer aantreffen), werd geschreven door Audrey MacMahon, de regionale directrice van het Federal Art Project in New York en assistente van de nationale directeur, Holger Cahill (zo leerde ons het colofon). Dat de inleiding de regionale directrice van het FAP het woord geeft, wijst erop hoezeer Abbott's project wel institutioneel ingebed was. De lezer stoot hier niet op de stem van de fotografe, maar op die van de overheidsinstelling onder wier auspiciën dit project (en het daaruit voortkomende boek) het licht zag. De lezer wordt hier dan ook uitgenodigd om het voorliggende boek vanuit dit standpunt te bekijken, minder als het werk van één soevereine

persoon, dan wel als het product van een door de overheid uitgetekende en door een fotografe uitgevoerde opdracht (of, zo lijkt het althans).

Wat leert deze inleiding de lezer? Net zoals de flaptekst, begint ook de inleiding met een korte biografische schets van Berenice Abbott, weliswaar uitgebreider dan die van de flaptekst. Na het opsommen van een aantal feiten – de plaats van geboorte, haar (korte) studietijd aan de Ohio State University, haar vertrek naar Europa, de ontmoeting met Man Ray en haar eerste carrière als portretfotografe – gaat de tekst dieper in op haar terugkeer naar Amerika, in de lente van 1929. Opnieuw wordt haar beslissing om voorgoed terug te keren naar haar geboorteland verklaard als een emotionele opwelling: ze was enthousiast over wat zich in New York afspeelde en louter op basis hiervan besloot ze om voorgoed te blijven. Het object van zoveel enthousiasme: ‘the contrasts of a changed and changing city’. Zowel wat er al veranderd was als het proces van verandering zelf, overtuigden haar, volgens MacMahon, om de stad, om New York, tot haar nieuwe onderwerp te maken. De auteur spreekt in dit verband over ‘a comprehensive portrait of New York’, waardoor haar nieuwe werk uitdrukkelijk in het verlengde van haar portretwerk in Parijs geplaatst wordt. Abbott blijft portretten maken, zij het nu niet langer van mensen, maar van een stad. Er is geen breuk, ze zet voort wat ze in Europa begonnen was.

Vervolgens beschrijft de auteur hoe het ‘idee’ New York te fotograferen zich vertaalde in een concrete praktijk. Ze verwijst hierbij naar een eerste reeks beelden van de stad gemaakt door Abbott met een compacte kleinbeeldcamera. Abbott slaagde erin I.N. Phelps Stokes, samensteller van de toonaangevende ‘Iconography of Manhattan Island’, en Hardinge Scholle, de toenmalige directeur van het Museum of the City of New York, te interesseren voor haar fotoproject. Beide kunstkenners zouden Abbott voortdurend ondersteund hebben (en zouden volgens MacMahon op het moment van het verschijnen van het boek nog steeds sterk betrokken zijn bij haar onderneming). Maar ondanks hun steun slaagde Abbott er niet in de nodige private fondsen te verzamelen om haar project tot een goed einde te brengen. Dat zou pas veranderen in 1935 toen Abbott contact zocht met het Federal Art Project, een instelling die precies opgericht was om de nood aan financiële ondersteuning bij de kunstenaars wat te lenigen. Tegelijkertijd beklemtont de auteur dat het project van Abbott, nog voor ze aanklopte bij het FAP, al volop in ontwikkeling was. Zo vermeldt ze expliciet de twee

tentoonstellingen (in 1932 en 1934) die in het Museum of the City of New York plaatsgevonden hadden. Het Changing New York-project had met andere woorden al een eigen dynamiek nog voor het onderdak vond bij het FAP. Meteen vermijdt de auteur aan het FAP een al te actieve rol toe te schrijven: het FAP ondersteunt, maar initieert niet.

Het boek, zo gaat de auteur verder, bevat maar een deel van de honderden foto's die het project voortgebracht heeft. Maar zelfs deze selectie zou al voldoende zijn om de waarde en het belang ervan juist te kunnen inschatten. Opmerkelijk is hier dat MacMahon de waarde van de beelden verbindt met de 'data' (gegevens) die ze zouden opleveren. Voor haar zijn het dus voornamelijk beelden die tjokvol informatie zitten. Ook al zouden ze ook een narratieve lading hebben – 'the story told in dramatic contrast of old and new, of beauty and decay' –, dit dramatische, contrastrijke verhaal is duidelijk minder belangrijk dan hun bewijskracht (zo gebruikt de auteur expliciet het woord 'documentation' – bewijsmateriaal – om de beelden te benoemen). Dat de beelden inderdaad als bewijs gelezen moeten worden, zou volgens MacMahon ook moeten blijken uit Abbott's wens haar beelden niet als 'artistieke beelden' te zien, een kwalificatie die door Abbott immers met allerlei negatieve connotaties opgeladen wordt (artisticiteit wordt verbonden met begrippen als: 'sentimental, tricky or devious'). Abbott's werk behoort tot een andere traditie, die van de zogenaamde 'straight photography'.

Om de leek, die soms geneigd is te denken dat fotograferen niet meer inhoudt dan het indrukken van een knopje, duidelijk te maken dat Abbott's werkwijze wel degelijk getuigt van een meesterlijk vakmanschap, geeft de auteur een (relatief) uitvoerige beschrijving van het fotografische opnameproces. Ze vermeldt de moeilijke condities waaronder de fotografe moest werken, en somt heel precies de verschillende handelingen (vijf in totaal) op die aan het nemen van een foto voorafgaan: 'she has set up her 8 x 10 inch camera, leveled it off with a carpenter's spirit level, composed the image on the ground glass, focused it, calculated exposure, and taken the picture'. Het is de eerste tekst in het boek waar de lezer dergelijke precieze informatie krijgt over het fotografische handelen van Abbott.

Opmerkelijk is dat de auteur nergens in de tekst de beelden esthetisch kwalificeert, maar in plaats daarvan de techniciteit en de ambachtelijkheid van het opnameproces beklemtoont. Ook aan de fotografische beelden zelf

worden elke artistieke betekenis ontzegd: het zijn telkens 'records', 'notes', dienen tot 'documentation', bevatten 'data'. Door deze terminologie te gebruiken wordt de lezer aangemoedigd om niet emotioneel te reageren op deze beelden, maar intellectueel. Het zijn verslagen, rapporten, aantekeningen, ze bevatten gegevens en moeten dus ook als dusdanig gelezen worden, dat wil zeggen, ze moeten ontcijferd worden. Ook de manier waarop Abbott's werkwijze beschreven wordt – als een nuchtere optelsom van verschillende, precies afgelijnde handelingen – suggereert dat het beeld als de uitkomst van een welhaast procedurele operatie begrepen moet worden. Abbott wordt hier opgevoerd als een wetenschapper die op een systematische manier haar gegevens verzamelt.

Het is binnen dit kader dat de auteur ook aandacht besteedt aan de teksten die de beelden vergezellen. Net zoals de beelden maar een deel van het ruimere project tonen, zo zijn ook de in het boek opgenomen teksten maar een klein deel van de duizenden pagina's die in het zog van de beelden geschreven werden. De teksten geschreven door Elizabeth McCausland worden door de auteur aangeduid als 'captions' (dus als onderschriften wat meteen de hiërarchie tussen beeld en tekst vastlegt), terwijl de andere teksten uit het project als documenten gepresenteerd worden, als teksten vol feitenmateriaal die het fotografische verslag beschrijven ('which document the photographic record').

Zowel de in het beeld opgenomen teksten en beelden hebben een specifieke auteur, maar net zoals de fotografische auteur 'verdwijnt' in het protocol dat aan elke opname voorafgaat, zo verdwijnt ook de auteur van de teksten in de procedure die de tekstproductie bepaalt: uiteindelijk zou ook McCausland niet meer doen dan het louter bijeenbrengen van al deze elders geschreven commentaarstukken ('compiling this commentary'). Beide auteurs zetten hun subjectiviteit even opzij ten voordele van een gemeenschappelijk project dat als uiteindelijk doel heeft de werkelijkheid zelf te laten spreken. MacMahon beklemtoont dat fotograaf en tekstbereider, hoe belangrijk ze ook mogen zijn, uiteindelijk deel uitmaken van een ruimer collectief. Het boek, zo zegt ze, is de product van een gezamenlijke inspanning, van groepswork. Tot die groep behoren ook de technische en onderzoeksassistenten, behoort ook Lincoln Rotschild, het hoofd van de Index of American Design, die het onderzoeksteam aanstuurt, en ten slotte ook het FAP zelf als overkoepelend orgaan.

Door het boek expliciet in het verlengde te plaatsen van wat er allemaal binnen de schoot van het FAP zelf gebeurde en door zowel Abbott als McCausland te laten opgaan in de 1.800 medewerkers die door het FAP aan het werk gezet (of gehouden) werden, wordt *Changing New York* (het project zowel als het boek) meteen gelezen als een onderdeel van een veel groter, omvattender cultureel project. Wat dit boek aan de orde stelt, overstijgt het particuliere belang van de makers ervan en van het onderwerp, New York. Waar het hier om gaat, is de vraag hoe de relatie tussen individu (tussen individueel kunstenaarschap) en gemeenschap gedacht moet worden. Deze kwestie keert voortdurend terug in de inleiding. Zo is het opvallend dat de auteur Abbott niet als een individueel kunstenaar introduceert, maar haar meteen laat opgaan in een groep ('Like so many gifted American artists...') en ook in de beschrijving van de verdere ontwikkeling van het project benadrukt de auteur de collectieve aard van de onderneming (door te wijzen op de talloze samenwerkingsverbanden die Abbott gedurende haar project aanging met verschillende personen, musea, instellingen,...).

Zelfs in haar beschrijving van de door de fotografe en tekstbereider gevolgde werkwijze beklemtoont MacMahon nooit de singulariteit van hun kijken of hun schrijven, maar juist hun 'neutraliteit' (McCausland is niet meer dan een samensteller van teksten, Abbott volgt een protocol). En ook de door de auteur expliciet vermelde bestemmingen van de reeks – archieven, musea, scholen en universiteiten – onderstrepen het publieke karakter van de beelden en zo opnieuw hun inbedding in een ruimere collectiviteit (een collectiviteit die verder reikt dan het contemporaine publiek en die via het archief ook toekomstige generaties kijkers en lezers omvat). De inleiding stelt uitdrukkelijk de vraag naar de publieke betekenis van dit werk en opent zo de deur voor een mogelijke politieke lectuur van *Changing New York*. Indirect vraagt ze naar de rol en functie die dergelijke beelden binnen een democratische samenleving zouden kunnen spelen (hoe kunnen ze bijdragen aan een democratische discussie?). Een antwoord op die vraag zal de inleiding niet geven. Maar door de in het boek verzamelde beelden expliciet een publieke (en dus onrechtstreeks een politieke) betekenis te geven, introduceert ze een spanning: de openbare functie die ze uiteindelijk zullen vervullen staat op gespannen voet met de persoonlijke passie waaraan ze zijn ontsproten. De inleiding geeft te kennen dat een louter esthetische lectuur van de beelden hier in elk geval ongepast is: het boek verschijnt hier minder

als een object van passieve (beeld)consumptie, dan wel als een vertrekpunt voor een kritische reflectie over de relatie tussen beeld-maker-kijker-wereld.

v. inhoudsopgave

Eindelijk kan het eigenlijke boek (bijna) beginnen, maar eerst nog de inhoudsopgave. De inhoudsopgave lijkt op het eerste gezicht niet meer dan een opsomming van de beelden die gaan komen. De inhoudsopgave noemt hoofdstukken (althans geen door titels of nummers gemarkeerde hoofdstukken). Ze vormt geen clusters van beelden die tot eenzelfde deel zouden behoren, maar somt ze stuk per stuk op: elk beeld staat apart, aan elk beeld wordt evenveel gewicht toegekend. Ze beslaat in totaal zes bladzijden: de eerste bladzijde bevat 16 beelden, de tweede en derde 17 beelden, de vierde opnieuw 16 beelden, de vijfde slechts 14 beelden en de zesde ten slotte opnieuw 16 beelden. De inhoudsopgave bestaat uit drie kolommen: de eerste bevat het nummer van het beeld, de tweede (en meteen ook breedste) de titel alsook de plaats van opname, de derde ten slotte het paginanummer waar de lezer het betreffende beeld kan aantreffen (of liever: de tekst die betrekking heeft op het beeld – de even paginanummers verwijzen naar de tekst, niet naar het beeld).

Het frontispice wordt apart vermeld, als een beeld dat aan de rest voorafgaat en er dus enigszins van onderscheiden dient te worden. Het wordt ook anders gepresenteerd: zonder beeldnummer en zonder paginanummer. Tegelijkertijd wordt duidelijk gemaakt dat het integraal deel uitmaakt van het geheel. Ook al krijgt het zelf geen beeldnummer, het eerste beeld erna krijgt in de inhoudsopgave het nummer '2', wat dus logischerwijze veronderstelt dat het voorafgegaan wordt door een beeld met nummer '1'. De inhoudsopgave leert de lezer dat het boek in totaal 97 beelden bevat en dat het laatste beeld meteen ook het definitieve einde is van het boek. Er is geen nawoord. De in het boek opgenomen teksten worden sowieso stiefmoederlijk behandeld: alhoewel de inhoudsopgave wel het frontispice opneemt, laat het de inleiding bijvoorbeeld onvermeld. Het fotografisch beeld staat centraal in dit boek.

c) Paratekst III: vormgeving

De vormgeving van het fotografische deel volgt een rigoureuus systeem. Elke dubbele pagina wordt op dezelfde manier ingevuld: het beeld op de rechterpagina, de tekst op de linkerpagina. Het beeld vult het blad niet volledig: er is altijd een kader, een witte, lege rand rond het beeld. Het beeld staat ook nooit pal in het midden van de pagina maar wordt licht gedecentreerd. Het staat iets hoger en iets meer naar links, zodat de rand onderaan breder is dan bovenaan en links smaller dan rechts. Ook de tekst is gedecentreerd (hij staat bovenaan de pagina) en ook hij is omgeven door lege ruimte. Er worden zeer brede marges gebruikt, rechts zijn de marges breder dan links, waardoor tekst en beeld in elkaars richting lijken te bewegen. Vlak onderaan de tekst staat het paginanummer (de pagina's met beeld bevatten geen paginanummer). Doordat het paginanummer vrij hoog staat, blijft het onderste deel van de pagina blank. Net zoals de leegte op de beeldpagina het beeld omzoomt en inlijst, fungeert de leegte onder de tekst als een sokkel die hem schraagt.

Tekst en beeld worden secuur van elkaar gescheiden, beide media krijgen een eigen, onvervreemdbare ruimte toegewezen. De tekst zal zich nooit uitstrekken tot in de ruimte toegekend aan het beeld en omgekeerd blijft de foto netjes binnen de haar toebemeten ruimte. De vouw tussen rechter- en linkerpagina wordt zo een onoverschrijdbare grens: niet een mediërende vouw die links en rechts op elkaar betreft, maar juist stug van elkaar scheidt. Het streng bewaken van die grens verloopt echter niet zonder de nodige problemen. Neem nu de overgang van beeld n° 2 naar beeld n° 3, van een foto met een staand kader naar een foto met een liggend kader. Het boek is verticaal georiënteerd, dat wil zeggen, het is hoger dan het breed is. Voor beelden met een staand kader levert zo'n boekformaat geen problemen op, ook zij zijn eerder hoog dan breed. Voor beelden met een liggend kader ligt dat anders, zij zijn immers eerder breed dan hoog. Ze zouden kleiner moeten afgedrukt worden, willen ze nog op het blad passen, wat de leesbaarheid ervan uiteraard niet ten goede komt. In een boek dat zoveel inzet op de leesbaarheid van het beeld kan deze manier van werken duidelijk niet gehanteerd worden. De oplossing van de vormgevers bestaat er dan in om het liggende beeld simpelweg naar rechts te kantelen zodat het een staand beeld wordt. Deze werkwijze – die vandaag wellicht wat vreemd aanvoelt, maar op

dat moment een relatief gangbare praktijk was³³⁷ – heeft grote gevolgen voor de leeservaring van het boek.

Het kantelen van het beeld noopt de lezer ertoe het boek zelf ook om te draaien, naar links, in tegenwijzerzin. Enkel zo kan hij het beeld lezen. Om de tekst te lezen, moet hij na het bekijken van het beeld het boek terug in de andere richting, rechts, in wijzerzin, draaien. Telkens wanneer de lezer een liggend beeld ontmoet, doet zich eenzelfde scenario voor: eerst draait hij het boek linksom om de foto te bekijken, want het beeld is wat hij het eerst ziet wanneer hij de pagina omslaat. Na een vluchtige, dan wel aandachtige, lectuur van het beeld, draait hij het boek rechtsom om de tekst te lezen en uiteindelijk misschien nog een derde keer om, na de tekst gelezen te hebben, een finale blik op het beeld te werpen, een blik gestuurd door de informatie die de tekst hem zopas aangereikt heeft. Pas na het voltooiën van dit ballet aan handelingen is de kijker klaar om de pagina om te slaan, op zoek naar de volgende beeld-tekstcombinatie. Omdat hij niet zeker weet of het volgende beeld over een liggend dan wel een staand kader beschikt, zijn er twee scenario's mogelijk. Ofwel vertrekt hij telkens opnieuw van dezelfde startpositie en oriënteert hij het boek horizontaal. In dit geval zou hij dit hele proces zo'n 43 keer moeten herhalen (het totaal aantal liggende beelden). Ofwel laat hij het boek liggen in de positie waartoe het laatste beeld hem dwong en dan moet hij het maar liefst 58 keer omdraaien. De manier waarop dit boek de afwisseling van staande en liggende beelden organiseert, leidt tot een traag en moeizaam leesproces (zeker wanneer men rekening houdt met gewicht van het boek, 1,2 kilo). Hier moet gezwoegd worden: het lezen vereist hier heel wat meer inspanning dan het louter omslaan van de pagina met een zwierig gebaar.

Het telkens draaien/kantelen van het boek vertraagt niet alleen het lezen, maar doorbreekt ook de continuïteit van de lectuur. Door de voortdurende intrusie van een actief, handelend lichaam kunnen de beelden zich maar moeilijk aaneenrijgen tot één overkoepelend geheel, zelfs niet voor de meest aandachtige en scrupuleuze lezer. Te vaak wordt de vloeiende overgang van

³³⁷ In haar fotoboek *100 X Paris* verplichtte de Franse fotografe Germaine Krull de lezer het boek voortdurend te draaien en te kantelen om zo de radicale moderniteit van haar fotografische tocht door Parijs te beklemtonen. Zie Steven Humblet, 'Een modern traject doorheen de stad. Over *100 X Paris* van Germaine Krull', in: Dirk Lauwaert (red.), *Citygraphy #01*, efemera, Brussel, 2007, pp. 21-40.

het ene naar het andere beeld gesaboteerd, te vaak wordt de blik die van het ene beeld op weg is naar het ander gestoord door de tussenkomst van een trekkend en sleurend lichaam dat het boek telkens weer in de 'juiste' leesrichting moet brengen. Dit handelend lichaam versterkt daarenboven een effect dat al in de vormgeving van de dubbele pagina besloten zit. Door tekst en beeld secuur op elkaar te betrekken, zorgt de vormgeving ervoor dat elke dubbele pagina ervaren wordt als een afgesloten geheel. Tekst en beeld zijn zodanig aan elkaar geklonken dat ze een onverbreekelijke eenheid vormen: het omslaan van de ene pagina betekent dan ook afscheid nemen van een wereld om meteen ondergedompeld te worden in een andere. (In de dubbele pagina's waar een liggend beeld staat, wordt die band tussen tekst en beeld opgeheven, waardoor nu zelfs elke pagina een wereld op zich vormt. Op dat moment verbreekt het boek helemaal tot een reeks van losse pagina's.)

Zowel de vormgeving van de dubbele pagina als het constante draaien, suggereren dat de hier verzamelde beelden niet gelezen moeten worden als een samenhangend geheel dat een specifieke these beargumenteert of zelfs maar een verhaal vertelt, maar eerder als een (louter toevallige?) aaneenschakeling van losse beelden. De foto's krijgen niet de kans zich tot langere sequenties aaneen te rijgen, maar blijven zelfgenoegzaam in zichzelf rusten. Het object dat zich in de handen van de lezer bevindt, lijkt dan wel fysiek op een boek – 'een samengebonden of genaaid aantal bedrukte bladen' –,³³⁸ maar of het ook werkelijk een boek vormt – dat wil zeggen een geheel van teksten/beelden die een zekere coherentie laten vermoeden –, is minder duidelijk. De vormgeving, en de daarmee gepaard gaande activering van het kijkende lichaam, confronteren de lezer met andere woorden met de dwingende vraag hoe de relatie tussen de verschillende beelden nu precies gedacht moet worden. Wat houdt, behalve het feit dat ze allemaal een stukje New York als onderwerp hebben, deze beelden samen? Hanteert men een bepaald systeem om de beelden te organiseren? En, zo ja, welk dan? Om deze vraag te kunnen beantwoorden, moet het boek eerst daadwerkelijk gelezen worden en wel met een bijzondere aandacht voor de wijze waarop de beelden op elkaar volgen (wat hem enkel zal lukken door zich te verzetten tegen de ontregelende invloed van het handtastelijke kijken waartoe de vormgeving

³³⁸ Definitie *Van Dale*.

hem brengt: om het boek te ‘begrijpen’ moet hij het met andere woorden tegen de vormgeving in lezen).³³⁹

2. Beeldsequentie

Eerste vraag: is er een systeem dat de opeenvolging van de beelden bepaald? Uit de inhoudsopgave kan hij in elk geval, zij het een enigszins voorspelbaar, ordeningssysteem afleiden. Het in het boek afgelegde traject volgt de historische en ruimtelijke evolutie van de stad: men begint aan de uiterst zuidelijke punt van Manhattan (in Bowling Green, tevens het oudste deel van de stad), volgt dan de noordwaartse groei van de stad, om vervolgens de andere stadswijken te bezoeken (Queens, Brooklyn, Bronx) ten eindigen doet men met een beeld van wat er zich aan de uiterste rand van de stad bevindt (Hell Gate Bridge, de brug die de stad verbindt met het achterland). Men start in het symbolische, historische hart van de stad, men eindigt met een weg uit de stad.

De inhoudsopgave suggereert met andere woorden dat het boek de ordening van een stadsgids overneemt waarbij de lezer een traject doorheen de stad geboden wordt. Wie de inhoudsopgave ernstig neemt, kan niet anders dan besluiten dat *Changing New York* een, zij het wat luxueus uitgevallen en niet echt praktische, stadsgids wil zijn. Deze interpretatie wordt zelfs ondersteund door de flaptekst: volgens de uitgever zou het boek bestemd zijn voor de stadsbezoeker (zij het dat hij er meteen aan toevoegt dat het het best in de huiselijke sfeer gelezen kan worden en dat het voor de andere functie van stadsgids – de bezoeker begeleiden bij zijn exploratie van de stad – wellicht minder geschikt is). Maar de inhoudsopgave vertelt uiteraard niet alles: de summiere informatie die ze de lezer aanreikt, beperkt zich tot het vermelden van de titel van het beeld en van de plaats van opname. En het is precies door de toevoeging van dit laatste element dat ze lijkt te suggereren dat de ordening van de beelden volledig bepaald wordt door de plaats van opname. Dit alles neemt natuurlijk niet weg dat nog andere ordeningsprincipes een rol

³³⁹ Concreet betekende dit dat er besloten werd het boek te digitaliseren en het op deze manier te lezen. Het omzetten van het boek in een digitale vorm maakte het mogelijk om de storende intrusie van het voortdurend moeten draaien/kantelen van het boek uit te schakelen zodat alle aandacht kon gaan naar de overgangen tussen de verschillende beelden.

zouden kunnen spelen, principes die de pure ruimtelijke organisatie volgens een rechtlijnig traject zouden kunnen aanvullen of minstens nuanceren.

Een antwoord vinden op de vraag of dergelijke ordeningsprincipes inderdaad gehanteerd worden en hoe we deze dan op het spoor zouden kunnen komen, is echter niet evident. Zoals we al eerder opmerkten vermeldt de inhoudsopgave geen hoofdstukken. De beelden zouden zondermeer na elkaar komen. Ook in het fotografische deel van het boek is er nergens een indicatie aan te treffen die de strikte opeenvolging van de beelden even opschort en bepaalde beelden de mogelijkheid biedt zich te verbinden tot een hoofdstuk. Er zijn geen nummers of titels die het begin- of eindpunt van dergelijke hoofdstukken zouden markeren. Maar wie zich herhaaldelijk over het boek gebogen heeft, weet dat er op geregelde momenten wel degelijk inhoudelijke sprongen zijn, dat er na het omslaan van bepaalde pagina's 'iets' gebeurt, dat in de overgang van het ene beeld naar het andere een hoofdstuk wordt afgesloten en een nieuw aangevat. Een eerste breuk manifesteert zich in de overgang van beeld n° 17 naar beeld n° 18, een tweede tussen beeld n° 34 en beeld n° 35, een derde tussen beeld n° 51 en beeld n° 52, een vierde tussen beeld n° 67 en beeld n° 68, een vijfde ten slotte tussen beeld n° 81 en beeld n° 82. Vijf overgangen, zes hoofdstukken dus, die – wellicht niet toevallig – samenvallen met de zes pagina's van de inhoudsopgave. Elke pagina van de inhoudsopgave kan dus meteen begrepen worden als één van de zes hoofdstukken, ook al worden de thema's die in deze hoofdstukken ontwikkeld worden nergens geëxpliciteerd.

Wat gebeurt er nu precies in de hierboven vermelde overgangen? De meeste vallen samen met een ruimtelijke transitie van het ene deel van de stad naar een ander, maar dat geldt niet voor ze allemaal (zo valt de vierde breuk – die tussen beeld n° 67 en beeld n° 68 – tussen twee beelden van hetzelfde gebouw, het Rockefeller Center). Deze 'inconsequentie' suggereert dat er in de overgang van het ene hoofdstuk naar het andere meer gebeurt dan de introductie van een nieuwe buurt, maar dat ze telkens gepaard gaat met een meer inhoudelijke verschuiving. De overgang van de ene plek naar de andere betekent dan meteen dat er een ander thema onderzocht wordt, dat er een ander aspect van de moderne grootstad aangekaart wordt. Hoe de lezer deze inhoudelijke, thematische verschuiving moet begrijpen, is echter niet meteen duidelijk, maar openbaart zich geleidelijk aan. De lezer merkt eerst op dat er 'iets' grondig is veranderd, dat een overgang tussen twee beelden scherper

wordt aangevoeld dan de voorgaande overgangen, dat er zich in die abrupte wisseling 'iets' nieuws aankondigt. Een wat grondigere analyse van één zo'n overgang kan het fenomeen dat zich hier voordoet wat verhelderen.

De eerste breuk grijpt plaats in de overgang tussen beeld n° 17 en beeld n° 18. Beide beelden hebben een liggend kader (dus, het verschil wordt in elk geval al niet formeel gearticuleerd door een brutale kaderwijziging bijvoorbeeld). Het eerste beeld, met als titel 'Brooklyn Bridge, with Pier 21, Pennsylvania R.R.', toont de Brooklyn Bridge op de achtergrond, met op de voorgrond een houten kar en tussen brug en kar een station van de Pennsylvania Railroad. De tekst die bij het beeld hoort, heeft het enkel over de Brooklyn Bridge – over de hoogte van de pijlers, de lengte van de overspanning en de technische moeilijkheden die Roebling moest overwinnen om zijn brug te kunnen realiseren. Er wordt niets verteld over de Pennsylvania R.R. of de andere, opmerkelijke objecten in het beeld. Minstens drie vormen van transport komen hier samen: de Brooklyn Bridge die Manhattan en Brooklyn verbinden, een terminal van de Pennsylvania Railroad die New York verbindt met Ohio en Baltimore (zoals duidelijk vermeld staat boven de toegangsdeur), en ten slotte een houten kar dat duidelijk haar beste tijd gekend heeft en die hier het plaatselijke vervoer vertegenwoordigt (tezamen met de modernere vrachtwagens die het midden- en achterplan vullen). Het beeld laat zich lezen als een beknopte samenvatting van de verschillende manieren waarop goederen in de stad (en tot ver daarbuiten) vervoerd kunnen worden. En het ordent die transportmodi ook volgens hun ouderdom: op de voorgrond de houten kar (een verwijzing naar een periode toen karren nog door paarden getrokken werden), op het middenplan de spoorweg (die hier ook het vervoer over water representeert) en op het achterplan de meest recente toevoeging, de Brooklyn Bridge, een indrukwekkend staaltje van ingenieurskunde. Telkens gaat het ook om goederenvervoer – de Brooklyn Bridge wordt uiteraard ook gebruikt voor personenvervoer, maar door de brug in het verlengde van de kar en de vrachtwagens te plaatsen wordt ze hier toch vooral gezien als een belangrijke verkeersader voor het goederenvervoer. Het beeld toont een waar verkeersknooppunt.

In het tweede beeld bevinden we ons wat hoger in de stad, nog onder Canal Street, maar boven Worth Street, dus boven City Hall Park. We zijn in noord-oostelijke richting opgeschoven, maar kijken naar het westen (dus terug naar de net afgelegde weg). De fotografe staat op het kruispunt van Market Street

en Henry Street en richt haar camera in de richting van City Hall Park. We staan dwars op Market Street en kijken langs de gevels van de gebouwen in Henry Street naar het administratieve centrum van de stad. Op de achtergrond duiken enkele imposante gebouwen op, waaronder een stuk van de koepel van het oude postkantoor, de Woolworth wolkenkrabber en vooral de Municipal Building (waarin de stedelijke administratie gehuisvest is). Terwijl de blik van de kijker het beeld van voren naar achteren leest, draait de tekst de kijkrichting om: hij begint met het opsommen van de opmerkelijkste gebouwen op de achtergrond en staat dan pas stil bij de gebouwen in Henry Street. Over Henry Street wordt daarenboven enkel in de verleden tijd gesproken – vijftig jaar geleden kon men er de ‘oldest settlement houses’ aantreffen –, maar de tekst rept met geen woord over wat er op het moment van de opname in die straat te zien is. Hij verandert niet alleen de kijkrichting, hij evalueert ze ook: zo stelt hij dat de hoge, imposante gebouwen neerkijken op (‘look down on’) Henry Street, alsof de straat door deze blik al veroordeeld is tot nietszeggendheid – het verklaart wellicht waarom de auteur het belang van de straat in het verleden situeert en geen aandacht besteedt aan de huidige situatie. De tekst vergroot het contrast tussen de helder oplichtende achtergrond en de relatief duistere voorgrond en maakt duidelijk dat deze twee werelden niets met elkaar te maken hebben. Aan de ene behoort de toekomst toe (de hoogbouw op de achtergrond), de andere behoort al tot het verleden (de gemengde woon- en handelsbuurt met relatief lage gebouwen en kleine neringdoeners) en zal wellicht in de nabije toekomst een even vage herinnering zijn als de ‘settlement houses’ die er zich vroeger bevonden.

Het verschil met het vorige beeld is frappant. Een ruimte bestemd voor het transport van goederen, een plaats waar verschillende trajecten elkaar treffen, waar alles verwijst naar deining en beweging (ook al zien we die deining en dat werk niet), wordt ingeruild voor een ruimte waar er (buiten enkele zichtbare reclameborden die wijzen op de aanwezigheid van één of andere gespecialiseerde handelszaak) geen noemenswaardige economische activiteit ontplooid wordt. Dit is geen buurt waar men werkt, maar waar men woont. Het is de overgang van de industriële stad naar een stad op mensenmaat, kleinschaliger, met buurtwinkels in plaats van reusachtige kantoorgebouwen, met personenauto's in plaats van vrachtwagens. Door dit verschil ervaart de lezer de overgang tussen dit en het vorig beeld als het begin van een nieuw hoofdstuk, als de aanvang van de exploratie van een nieuw thema.

a) Hoofdstuk 1

Het eerste hoofdstuk (tussen beeld n° 2 en beeld n° 17) handelt over de bedrijvige stad: de beelden tonen de havenactiviteit (beelden 2, 5, 13 en 14), de wolkenkrabbers die zich in het zog van een uiterst winstgevende handel in en rond Wall Street opgericht hebben en er het groeiende belang van de financiële sector belichamen (beelden 5, 8 en 12), de verschillende instellingen die zich met de handel in goederen bezighouden (zoals het Custom House en de New York Produce Exchange in beeld n° 4), de grootschalige infrastructuur die onontbeerlijk is voor dergelijke handelsactiviteiten (beelden 3, 9, 10, 14, 15, 16 en 17), de kleine handelszaken die zich in de buurt van de haven ophouden (beelden 6 en 11), de straatventers die hun goederen verkopen (beeld 7). Het hoofdstuk geeft een beeld van de brede diversiteit van het handelsleven dat zich op deze plaats in de stad ontplooit, van het komen en gaan van schepen over de kolossale kantoorgebouwen die op en rond Wall Street verrijzen en de meer bescheiden productieplaatsen en gespecialiseerde kleinhandelszaken die zich in de buurt van de haven bevinden, tot de eenzame straatventer die in zijn levensonderhoud hoopt te voorzien door geroosterde maïs aan hongerige passanten te verkopen.

Zoals al uit de opsomming blijkt kunnen de meeste beelden op meerdere manieren gelezen worden: deze foto's beogen met andere woorden eerder een complex systeem te beschrijven dan wel er één enkel aspect uit te lichten (kijk maar naar de manier waarop Abbott het Custom House en de N.Y. Produce Exchange in één beeld op elkaar betreft). Opmerkelijk veel aandacht gaat daarbij uit naar de infrastructuur die al deze handel ondersteunt – bruggen, spoorwegen, los- en laadkades, schepen (zowel cargoschepen als passagiersschepen en sleepboten), karren, vrachtwagens, een landingsplaats voor vliegtuigen, een brandweerkazerne, instellingen als het centrale douanekantoor, enzovoorts, komen (vaak meermaals) aan bod. Eerder dan de arbeid zelf, is het de infrastructuur die het economische handelen lijkt mogelijk te maken, die de aandacht van de fotografe trekt. Zo leert dit hoofdstuk de lezer al veel over de fascinaties van de fotografe, hoe zij de stad leest en welke fotografische strategieën ze volgt om deze visie op de stad ook aan de lezer/kijker te communiceren.

Twee elementen vallen daarbij op. Ten eerste, een voorkeur voor complexe, gelaagde beelden, voor een formele strategie die inzet op een zo groot mogelijke densiteit aan informatie. Opnieuw is het beeld van het Custom House en de N.Y. Produce Exchange daar een schitterend voorbeeld van. In plaats van een foto te nemen van elk gebouw, gaat zij op zoek naar een standpunt vanwaar beide gebouwen in één beeld gevat kunnen worden. Het brengt haar tot het innemen van een ongezien standpunt: nog nooit werd het Custom House op deze manier, vanaf dit standpunt, gefotografeerd. Er zijn twee gangbare standpunten vanwaar het Custom House gefotografeerd wordt: ofwel frontaal gericht op de voorkant (met vooral aandacht voor de statige ingang en de standbeelden die er zich bevinden) of de zijkant (waarbij men vooral aandacht heeft voor de zijgevel langs Bowling Green), ofwel een licht verhoogd (dat dan het imposante volume van het gebouw beklemtoont). Geen enkele fotograaf gaat echter zo vrijmoedig te werk als Abbott: nooit worden de standbeelden zo brutaal losgeweekt van het gebouw of worden beide gebouwen zo sterk met elkaar geconfronteerd (zonder een bemiddelend tussenplan).³⁴⁰

In andere beelden valt dan weer op hoe Abbott het kader inzet om zoveel mogelijk informatie in één beeld te vergaren (zie beeld 17 bijvoorbeeld of beeld 8 waar ze iets vergelijkbaars doet, maar dan met een verticaal georiënteerd kader) of hoe ze het afvlakkend karakter van de fotografische opname gebruikt om ruimtelijke en inhoudelijke verbanden te leggen tussen ver van elkaar verwijderde onderdelen (zie mijn eerdere analyse van het beeld 'Water Front, from Pier 19'). Zelfs wanneer het beeld weinig variatie laat vermoeden (zoals beeld 6, gemaakt in Stanton Street, bijvoorbeeld, waar drie gelijkaardige constructies netjes naast elkaar in het gelid staan), dan maakt de tekst alsnog duidelijk dat het onderwerp wel degelijk gelaagd is door de complexe geschiedenis die het achter de rug heeft. In het geval van de opname in Stanton Street wordt bijvoorbeeld vermeld dat het middelste gebouw van 1884 dateert, dat het eerst diende als atelier en eengezinswoning, terwijl het nauwelijks een jaar later al omgevormd werd tot een stal om dan uiteindelijk de vestigingsplaats te worden van een kleine sodawaterfabriek. En ook de twee gebouwen links en rechts van het centrale gebouw hebben verschillende functies: in het ene worden er auto's gestald, het andere is een

³⁴⁰ Voor deze standaardoplossingen, zie de foto's van Arthur Hosking in het archief van het MCNY.

‘pickle factory’ waar onder andere slaolie, olijven, mosterd, azijn, mierikswortel,... geproduceerd wordt.

Het tweede wat opvalt, is dat de fotografie zich volledig concentreert op de stenen en betonnen stad en niet op de activiteiten die erin ontplooid worden. De mens schittert door afwezigheid. De fotografie toont nooit de arbeid zelf.³⁴¹ We zien niemand iets ondernemen, noch de kantoorklerk in de torenhoge kantoorgebouwen, noch de werkmans op de los- en laadkades waar de schepen, wagons, vrachtwagens in- en uitgeladen worden, en zelfs de eigenaar van de winkel waar touwen verkocht worden is niet actief maar zit onderuitgezakt in een stoel. Niet het arbeidende, zwoegende lichaam interesseert Abbott, wel de (imposante en minder imposante) architecturale vormen waarin al deze industriële en financiële bedrijvigheid ondergebracht is. Deze verschuiving van het menselijke lichaam naar de stugge, onbeweeglijke architectuur zou tot een zekere verstarring kunnen leiden, maar Abbott vermijdt dit door de beelden ofwel complex en gelaagd te maken (door gebruik te maken van enkele formele strategieën zoals die hierboven beschreven werden) ofwel door het innemen van speelse en dynamische perspectieven (zoals in de beelden 8, 10 en 12 bijvoorbeeld). Vooral in de opname van Wall Street, gemaakt vanaf het dak van de Irving Trust Co. Building, zet Abbott een hele reeks van formele opposities in om de horizontale en verticale dynamiek van dit stukje New York in beeld te krijgen. Het beeld biedt een panoramisch overzicht van Wall Street maar gebruikt daarvoor een staand kader dat de ruimte versmalt en dus haaks lijkt te staan op wat we normaal kunnen verwachten van een panoramisch overzichtsbeeld. Zij fotografeert de straat weliswaar in vogelperspectief, maar ze gebruikt het niet om de kijker te desoriënteren, integendeel zelfs. De binnen haar kader gevatte ruimte blijft overzichtelijk. Ze richt haar camera schuin naar beneden (dus niet loodrecht). Onderaan zien we hoe Wall Street als een diagonale lijn de ruimte doorsnijdt. Links en rechts zien we twee torens met een gelijkaardige vorm: het piramidevormige dak van de Bankers Trust Co. Building (midden links) en de piramideachtige constructie van 120 Wall Street (rechts bovenaan). De formele gelijkenis zorgt ervoor dat beide gebouwen op elkaar betrokken worden zodat er een nieuwe lijn ontstaat, die met de eerste lijn, gevormd

³⁴¹ Met één uitzondering weliswaar, de foto van de ‘Roast Corn Man’. Maar om de specifieke betekenis van deze foto en de daarin gevatte handeling te begrijpen, moet ze vergeleken worden met een andere opname van een straatventer in hoofdstuk 2.

door Wall Street, samenkomt in een scherpe hoek (beide lijnen versterken elkaar). Ten slotte is er nog een derde lijn, die vertrekt aan de basis van de middelste wolkenkrabber (40 Wall Street) en pijlsnel naar boven zoeft. Het is door dit lijnenspel dat het beeld de horizontale en verticale energie van Wall Street bij de kijker kan oproepen. In die zin is het beeld meer dan een loutere beschrijving van een plaats, maar wil het ook de lichamelijke ervaring die de wandelaar daar beneden op straat overvalt evoceren. (Iets gelijkaardigs gebeurt overigens in de foto van Broadway en Exchange Place waar Abbott een kikvorsperspectief inzet om de indrukwekkende hoogte van deze kolossen en de impact daarvan op de smalle straatjes in de buurt van Wall Street te tonen. In dat beeld valt toch vooral de dreigende, donkere, teneerdrukkende zwaarte op van deze hoog oprijzende kantoorgebouwen. Dit zwarte, duistere, zware beeld kan dan ook gelezen worden als de tegenhanger van de lichte, opwekkende en beroezende dynamiek in het voorgaande beeld. Beide samen articuleren dan weer het dubbelzinnige karakter van de ontvangst van de wolkenkrabber in het stedelijk weefsel.)

Wolkenkrabbers, (oude) industriële panden, treinstations, overslagplaatsen, bruggen, een luchthaven – het is duidelijk dat hier een fotografe aan het werk is die zich vooral interesseert voor functionele architectuur. Wat ze in elk geval doelbewust buiten beeld houdt, zijn de toeristische bezienswaardigheden of de bekende trekpleisters. Zo is de manier waarop ze het Vrijheidsbeeld of de Woolworth Building behandelt veelzeggend. In plaats van deze overbekende gebouwen een prominente plaats te geven in haar boek (zoals dat in vele stadsgidsen en stadsfotoboeken wel gebeurt en het Vrijheidsbeeld soms zelfs gebruikt wordt als openingsbeeld) duwt Abbott ze bewust naar de rand van het beeld. Zo zien we het Vrijheidsbeeld nog net opdoemen in de uiterste rand van het openingsbeeld (beeld 2), onherkenbaar klein, en zien we het silhouet van de Woolworth Building enkel op de achtergrond van het laatste beeld van het eerste hoofdstuk. Het bewust uit de weg gaan van ‘bekende’ gezichten maakt al meteen duidelijk dat de lezer hier geen herkenbaar New York zal aantreffen, maar een grotendeels ongeziene stad. Eenzelfde plagerig spel speelt Abbott met de skyline. Ook hier neemt ze een loopje met de conventies van de ‘normale’ stadsgids. In de meeste stadsfotoboeken over New York benadert de lezer/kijker de stad vanaf het water en wordt hij verwelkomd door de imposante skyline van de stad. Hier draait Abbott de verhoudingen om: het openingsbeeld plaatst ons pal in de stad en vanaf die positie kijken we naar het water. We zien de skyline niet

omdat we er bovenop staan. Ook in de volgende beelden speelt Abbott voortdurend met het verlangen van de lezer naar een bekend stadsgezicht: telkens is er wel weer een obstakel dat elk vrij uitzicht op de skyline van de stad onmogelijk maakt (zie de beelden 5 en 13 waar telkens een schip, respectievelijk een cargoschip en een sleepboot, zich tussen kijker en skyline inschuift). Pas in het voorlaatste beeld gunt de fotografe ons (eindelijk!) een vrij uitzicht op de indrukwekkende skyline van New York. Het uitstellen van dit bevrijdende gezicht, net voor we uitgenodigd zullen worden via de Hell Gate de stad te verlaten, zorgt ervoor dat de skyline hier functioneert als een afscheid, niet als het imposante welkom dat de stad de bezoeker in de conventionele stadsgids bereidt.

b) Hoofdstuk 2

Het tweede hoofdstuk – dat begint met beeld n° 18 en eindigt met beeld n° 34 – snijdt een ander thema aan: niet meer de plaats waar handel gedreven wordt, waar goederen af- en aangevoerd worden, waar de financiële macht zich concentreert, maar de plaats waar gewoond wordt. De aandacht gaat uit naar de verschillende aspecten die het verblijf in de stad mogelijk maken: na het openingsbeeld volgen een opname van het (oude) postkantoor, een monumentaal en eclectisch gedrocht, van een Libanees restaurant, van de ‘El.’ op Second en Third Avenue en van de ferry aan de voet van Liberty Street, van autohandelaars en van een hotel op West Street, van verouderde huurwoningen, van kleine neringdoeners, waaronder een kapperszaak, een verkoper van koosjere kippen, een straatventer (opnieuw!), een winkel in ijzerwaren, een (goedkoop) restaurant, een winkel in snuiftabak, een wapenhandelaar en een bioscoop. Het gaat hier over de sociale voorzieningen die het (samen)leven in de stad mogelijk moeten maken. Vandaar Abbott’s aandacht voor horeca, voor buurtwinkels, voor de post (als een communicatielijn tussen mensen), voor volks en populair entertainment (cinema).

Sommige beelden herhalen onderwerpen die al in het eerste hoofdstuk aan bod kwamen, maar omdat ze in een andere context functioneren, worden ze ook op een andere manier gelezen. Een voorbeeld daarvan is de foto van de hotdogverkoper, een beeld dat in wezen hetzelfde verhaal lijkt te vertellen als het al eerder ontmoete beeld van de ‘Roast Corn Man’ en hier dus als een

modeloze herhaling opgevat zou kunnen worden. Toch geven beide beelden een andere lezing van hetzelfde fenomeen, wat al tot uitdrukking komt in de tekst bij beide beelden. Terwijl de tekst bij de 'Roast Corn Man' een korte geschiedenis geeft van de straatventers – hij situeert het ontstaan van het verkopen van maïs op straat in een specifieke periode (in de winter van 1834) en op een specifieke plek (Peck's Slip, in de buurt van de haven) en stipt slechts even de recente politieke bemoeienissen met de straatventers aan –, gaat het nu in de tekst bij de 'Hot Dog Stand' juist over de recente beslissing van de marktcommissaris om alle straatventers, zoals vee samen te drijven ('to corral') in enkele door de stad daartoe speciaal opgerichte markthallen. Niet alleen de tekst legt andere klemtonen, ook de beelden verschillen enigszins (doch betekenisvol) van elkaar. In de foto van de 'Roast Corn Man' zien we een straatventer tijdens de uitoefening van zijn werk (het is het enige beeld in het boek waar we een arbeidend lichaam zien waardoor dit beeld past binnen de exploratie van de bedrijvige stad), terwijl bij de 'Hot Dog Stand' de verkoper roerloos naast zijn kraam staat (met zijn handen in zijn zakken). In het ene beeld zien we iemand die actief werkt, in het tweede beeld een historische figuur (een in beeld gevatte late vertegenwoordiger van een specifieke beroepsgroep die op het punt staat te verdwijnen).

Ook de foto's van de 'El.' en het veerbootstation herhalen thema's die al eerder aan bod kwamen, maar die hier toch een andere betekenis krijgen. Waar de bruggen, stations, los- en laadkades in het eerste hoofdstuk verwijzen naar infrastructuur nodig voor goederentransport, gaat het hier om transportmiddelen die het mensen moeten toelaten gemakkelijk van het ene naar het andere deel van de stad te reizen. Vandaar ook het verschil tussen de foto van het station van de Pennsylvania R.R. in het eerste hoofdstuk en die van de Central Railroad of New Jersey hier: in de eerste foto zien we enkel vrachtwagens, in de tweede foto zien we enkel auto's (waarschijnlijk taxi's) en een paar voedselkramen voor hongerige passagiers.

Het tweede hoofdstuk staat niet alleen stil bij wat er allemaal vereist is om in de stad te kunnen wonen en leven, maar het leert de lezer ook iets over wie er allemaal leeft en woont. Eerst ontmoeten we (beeld 20) een Libanees restaurant, vervolgens (in beeld 28) een Joodse handelaar in Franse snuiftabak en (in beeld 30) ten slotte een Joodse poelier die koosjere kippen verkoopt. Via deze foto's zegt Abbott dus meteen ook iets over de mix van mensen die zich op deze plaats gevestigd heeft. De vitrines van de door haar

gefotografeerde restaurants en handelszaken geven niet alleen informatie over wat ze aangeboden, maar confronteren de lezer ook met het cultureel gemengde karakter van de buurt (en kaarten zo onrechtstreeks ook het thema van de immigratie aan). Hetzelfde geldt in zekere zin ook voor de opname van het goedkope restaurant op de Bowery: op de menukaart lezen we verschillende nationale gerechten (Vienna Roast, Hung. Goulash, Franks and Kraut,...). Verder bevat dit beeld ook een schat aan sociaaleconomische informatie. Zo leert het de kijker hoeveel een maaltijd, een kopje koffie, een kom soep met brood, enzovoorts kostte op het moment van de opname en dus ook iets over de economische positie van de mensen die er in de buurt wonen. De foto's tonen aan dat Abbott in dit hoofdstuk, via een registratie van alledaagse architectuur, toch ook iets laat zien van de sociale, culturele en economische context waarin de New Yorkers leven en wonen.

Abbott's gevoeligheid voor de culturele gelaagdheid van dit stadsdeel, blijkt ook uit haar gebruik van een oosters decoratief motief als metafoor voor de ongebreidelde groei van de stad. In 'City Arabesque' (beeld 21) staat de fotografe op het dak van een wolkenkrabber in Wall Street (60 Wall Street) en kijkt ze vanaf dit hoge punt neer op het stadsdeel gelegen tussen City Hall Park en de East River. In plaats van haar camera door de balustrade te steken, kiest ze ervoor de gietijzeren spijlen in haar beeld mee op te nemen. Haar blik op de stad wordt gevat binnen het kader van een de balustrade dat het dak siert waarop ze staat. Deze gietijzeren afrastering heeft de vorm van een arabesk (wat dus meteen ook de titel van het beeld verklaart). Een arabesk is een decoratieve figuur uit de oosterse kunst die ontstaat door de constante verstengeling van continue, vloeiende lijnen. Het is een motief waarop oneindig gevarieerd kan worden en dat dus zeer geschikt is om de onstuimige groei van de stad aan de orde te stellen en tegelijkertijd de formele schoonheid die in deze tomeloze energie opgetast ligt zichtbaar te maken. Het resultaat is een beeld dat de stad puur formeel denkt, als de schikking van steeds dezelfde vormen in telkens nieuwe verhoudingen. Net zoals de foto van Exchange Place (uit het eerste hoofdstuk) of de opname van de 'EL.' (uit het tweede hoofdstuk) lijkt dit beeld er vooral op gericht een zinnelijke stadservaring aan de lezer te communiceren: in het beeld van Exchange Place de drukkende zwaarte van dicht op elkaar gepakte wolkenkrabbers, in het 'EL.' beeld het betoverend lichtspel gecreëerd door de ijzeren constructie van de zwevende metrobaan, in 'City Arabesque' het bijna abstracte lijnenspel van vierkante en rechthoekige constructies uitgespreid op een vlak stratenplan.

Het hoofdstuk eindigt met een foto van twee woningen op Broome Street. Ze werden nog voor het begin van de Burgeroorlog gebouwd. Ondertussen werden ze, zo leert ons de tekst althans, al twee keer gerenoveerd, één keer in 1871 en een tweede keer opnieuw in 1921. Maar ondanks deze opeenvolgende renovaties is het duidelijk dat deze eerder bescheiden constructies tot een oudere (en ondertussen al afgesloten) periode behoren dan het gigantische warenhuis dat achter ze opdoemt (en waarvan wij enkel de blinde muur te zien krijgen). In het articuleren van dit onderscheid – tussen oud en nieuw, tussen klein en groot, tussen residentieel en commercieel – kan deze foto gezien worden als een perfecte samenvatting van de eerste twee hoofdstukken. Het past binnen het ruimere kader van het boek (het toont hoe verandering zich concreet in de stad voordoet), het toont de schaal waarop die verandering zich manifesteert en ten slotte zegt het iets over de verhouding tussen het residentiële en commerciële karakter van de stad. Tegelijkertijd laat de auteur van de begeleidende tekst echter niet na op te merken dat de moderniteit van het warenhuis op de achtergrond relatief is. Het gebouw, hoe imposant en eigentijds het ook mag lijken, is op het moment van de opname eigenlijk al gedateerd (de bouwwijze die toegepast werd – zichtbaar in de blinde muur – is ondertussen al vervangen door de veel modernere stalen skeletbouw). In die zin gaat deze foto niet zozeer over het oude versus het nieuwe (het toont eerder twee alreeds verouderde gebouwen), maar beperkt het zich tot de twee andere opposities: die tussen groot en klein en die tussen commercieel en residentieel. Voor een beter begrip van de specifieke verhouding waarin oud tot nieuw staat, is het wachten op de volgende hoofdstukken.

c) Hoofdstuk 3

Het derde hoofdstuk (tussen beeld n° 35 en beeld n° 51) opent met een opname van een kerk, St. Mark's Church, gelegen op de hoek van East 10th Street en Second Avenue, de eerste foto van een religieus gebouw. Net zoals bij de overgang van hoofdstuk 1 naar hoofdstuk 2 kan de introductie van een nieuw stedelijk element (hier, een kerk, toen, de straat) gelezen worden als een duidelijke indicatie dat een nieuw hoofdstuk aanvangt. In deze foto gebruikt Abbott een kikvorsperspectief, als wou ze vooral de hoogte van het gebouw beklemtonen (terwijl het in werkelijkheid maar een bescheiden kerk is). Terwijl onze blik omhoog schiet, merken we links van de kerktoren nog

net de resten op van een in rook geschreven reclameboodschap. Meteen verandert de inzet van het beeld: hier wordt geen nieuw architecturaal element geïntroduceerd dat zou bijdragen tot het sociale verkeer in de stad (dan zou het beeld eerder tot het tweede hoofdstuk behoren), hier wordt een botsing tussen twee radicaal van elkaar verschillende temporele regimes georganiseerd. Het beeld gaat dan niet zozeer over oud (kerk) versus nieuw (vliegtuig), maar vooral over de tijd als duur (de kerk is de tweede oudste kerk van de stad, de eerste steenlegging vond plaats in 1795 en ze werd ingehuldigd in 1799) versus de tijd als momentopname. Het gaat met andere woorden over de tegenstelling tussen wat blijft en dat wat verloren gaat, dat wat eeuwigheid nastreeft en dat wat slechts een ogenblik duurt. Meteen krijgen we een idee van het thema dat dit hoofdstuk zal ontwikkelen.

Ook hier weer zien we beelden terugkeren die onderwerpen herhalen die we al in het vorige hoofdstuk behandeld zagen. Zo duiken er na de foto van St. Mark's Church al meteen twee beelden op van Italiaanse voedingszaken – één van een kaaswinkel en een ander van een bakkerij – gevolgd door een foto van een eveneens Italiaans restaurant (met als naam Mori). De drie foto's leunen qua onderwerp en thematiek aan bij wat we eerder al zagen in het tweede hoofdstuk (horeca, buurtwinkels, immigratie), maar ze introduceren ook een nieuwe problematiek. Ze zijn allemaal genomen dezelfde straat (Bleecker Street), maar tonen handelszaken in verschillende stadia van economisch succes. Zo lezen we in de begeleidende tekst dat de kaashandel floreert ('a thriving cheese business'), maar dat het fortuin van de bakkerij en het restaurant ondertussen gekeerd is. De bakkerij, waar het brood nog op ambachtelijke wijze gebakken wordt, wordt als ouderwets omschreven en is, zo stelt de auteur onomwonden, gedoemd om te verdwijnen. Zij gaat met andere woorden het lot tegemoet dat het restaurant al te beurt gevallen is: het is gesloten (volgens de tekst zou er op de façade een 'Te Huur'-bord hangen, maar dat is in het beeld zelf niet te zien). Als geheel behandelt de reeks de wisselvalligheden van economisch succes en toont zo ok iets van de broosheid van het leven en ondernemen in de stad (niets is er voor altijd). Ze maken duidelijk dat verandering integraal deel uitmaakt van de identiteit van de stad.

Toch blijkt het derde hoofdstuk meer aandacht te hebben voor de koppige volharding van het oude dan wel voor de koelbloedige eliminatie ervan. Zelfs het ter ziele gegane restaurant is uiteindelijk niet reddeloos verloren. Het 'Te Huur'-bord suggereert alvast dat het restaurant in de toekomst wellicht

gewoon een nieuwe uitbater zal krijgen en dat het gebouw zelf niet in zijn bestaan bedreigd wordt (het zal in zijn huidige vorm blijven bestaan). Deze aandacht voor wat blijft, voor wat volhardt, zien we ook in een paar andere beelden in dit hoofdstuk terugkeren. Zo fotografeert Abbott enkele oude deuren, architecturale details die naar de vorige eeuw verwijzen, halsstarrige overblijfsels van de oude stad (zie de beelden 41 en 43), maar die hier ook ingezet worden als typische voorbeelden van een eigen, Amerikaanse stijl (zo vermeldt de tekst dat het Tredwell House opgenomen werd in de lijst van beschermde gebouwen door de Historic Landmark Society). Ook de oude, statige herenhuizen die men in het begin van Fifth Avenue kan aantreffen (beeld 48), passen binnen het rijtje van gebouwen die de tand des tijds doorstaan hebben. Gebouwd in de jaren tachtig van de negentiende eeuw, ontworpen door de befaamde architect Henry J. Hardenbergh (tevens ontwerper van het oude Waldorf-Astoria Hotel en het Hotel Albert, maar ook van de Third Avenue Car Barns), staan ze er meer dan vijftig jaar later nog steeds, stille getuigen van de residentiële pracht en praal waar dit deel van Fifth Avenue een tijdlang prat op kon gaan. De huizen in Minetta Street (beeld 47) hebben minder geluk: de begeleidende tekst informeert de lezer dat de huizen, gebouwd tussen 1800 en 1807 op een gedregd stuk land, ondertussen gesloopt werden (de afbraak vond plaats in 1936, nauwelijks een jaar na de opname).

Niet alles wat standhoudt, blijft daarom hetzelfde. Verschillende beelden tonen gebouwen die in de loop van hun geschiedenis transformaties ondergaan hebben. De veranderingen kunnen heel subtiel zijn en geen zichtbare sporen achterlaten – zoals bij de woningen in Gay Street die een eeuw geleden door Ierse immigranten en tachtig jaar later vooral door zwarten bewoond werden, wat het voorkomen van de buurt wel veranderde, maar geen zichtbare gevolgen had voor de woningen zelf (beeld 44). Verandering kan ook verbetering betekenen: door de toevoeging van de noodzakelijke sanitaire voorzieningen werden de 100 jaar oude woningen op Patchin Place gemoderniseerd en terug aantrekkelijk voor twintigste-eeuwse stadsbewoners (beeld 45). Gebouwen kunnen ook van functie veranderen, zoals een vroegere opslagplaats, stal en bottelarij in MacDougal Street die in 1918 door de Provincetown Players tot theater omgevormd werd en die sindsdien met min of meer succes als een theaterhuis is blijven functioneren (beeld 46). Minder fortuinlijk liep het echter af met de uitvalsbasis van het Civic Repertory Theatre dat in 1938, dus ongeveer twee jaar na de opname,

gesloopt werd (beeld 49). Dit hoofdstuk probeert tegelijkertijd dat wat hetzelfde blijft, dat wat verdwijnt en dat wat verandert te vatten.

Maar om dit proces van verandering zichtbaar te maken, blijkt het beeld niet te volstaan. Wat het afzonderlijke beeld vaak niet zichtbaar kan maken (de in het gefotografeerde object opgetaste geschiedenis), wordt door de begeleidende tekst geëxpliciteerd: het is daar dat de lezer de geschiedenis van het pand vindt, dat hij ingeleid wordt in de culturele betekenis van een deur of gevel, dat hij informatie krijgt over de opeenvolgende bewoners van een pand en wat dat betekent voor de buurt, enzovoort. Dit alles suggereert dat de teksten de lezing van de beelden hier heel actief sturen: men leest in het beeld wat de tekst suggereert – zoals bijvoorbeeld in de foto van restaurant Mori waar de tekst immers verwijst naar een ‘Te Huur’-bord dat in het beeld zelf echter niet te bespeuren is, een toevoeging die onze interpretatie ervan sterk beïnvloedt. Dat geldt uiteraard nog meer voor de foto’s die huizen of andere constructies tonen die ondertussen gesloopt zijn. Terwijl het beeld enkel de (vroegere) aanwezigheid van het gebouw kan tonen, kan alleen de tekst de (huidige) afwezigheid meedelen. Toch kan een lezer die goed naar de beelden kijkt, een gelijkaardig verhaal op het spoor komen.

Om dit beter te begrijpen, loont het de moeite om de wat langere sequentie van tien beelden die begint met beeld n° 40 wat nauwkeuriger te analyseren. De sequens opent met een beeld van Washington Square Park met achteraan in beeld achtereenvolgens de Washington Arch, een gordel van statige herenhuizen en een nieuw, imposant appartementsgebouw, One Fifth Avenue. Het beeld, zo zou men kunnen concluderen, kaart het verschil aan tussen het oude en het nieuwe wonen: het oude wonen wordt dan vertegenwoordigd door de statige huizenrij en het nieuwe (collectieve) wonen door het appartementsgebouw op de hoek van het park met Fifth Avenue.³⁴² Op dit overzichtsbeeld volgt een detailopname van een houten deur, duidelijk een relict uit een voorbij tijdperk: een beeld dus van wat het wonen ooit betekende. Vervolgens ziet de lezer een foto van een oude kerk met daarnaast een rij even oude en bescheiden rijhuizen, opnieuw een verwijzing naar het oude wonen en specifiek naar de actualiteit ervan (sommigen wonen vandaag nog steeds zoals vroeger). Deze foto wordt ge-

³⁴² Een verdere analyse van dit beeld kan aangetroffen worden in deel twee van dit proefschrift.

volgd door opnieuw een detailopname van een oude deur, maar dan van een deur waaraan duidelijk veel zorg besteed is (zoals blijkt uit het portaal dat de deur omlijst). In vergelijking met het beeld dat eraan voorafgaat en dat dat erop volgt – een foto van twee eenvoudige huizen in Gay Street (en hun al even bescheiden deuren) – is dit het gebouw van een eigenaar die sociaaleconomisch duidelijk tot een andere klasse behoort. Deze vier beelden concentreren zich met andere woorden op de representatie van het oude wonen en de sociaaleconomische verschillen die zich in dat wonen manifesteren.

Vervolgens, in het zesde beeld, staat de lezer op Patchin Place en kijkt hij met de fotograaf mee naar (opnieuw) een huizenrij, maar ditmaal gaat het om recent gerenoveerde huizen (iets wat de lezer eenvoudig kan afleiden uit de typische brandladders). Ook het volgende beeld toont een gebouw dat een transformatie ondergaan heeft. Terwijl de structuur van het gebouw – de geleding van de gevel, de brede poort – de indruk wekt dat we hier met een oud industrieel pand te maken hebben, kan de lezer die het beeld wat aandachtiger bekijkt eenvoudigweg opmerken dat het die functie in elk geval vandaag niet meer heeft: zoals blijkt op het naambord boven de deur doet het nu dienst als theaterzaal. De spanning tussen wat de gevel suggereert en wat er zich binnenin afspeelt, zorgt ervoor dat dit beeld op een compacte manier de transformatie van het gefotografeerde onderwerp duidelijk communiceert. Ook het volgende beeld toont een gebouw in volle mutatie, alleen zal die hier niet leiden tot een herwaardering, maar tot zijn vernietiging. Het beeld zelf toont de vernietiging niet, maar er is wel een detail zichtbaar dat het beeld in een wat morbide sfeer dompelt. Uiterst links in het beeld zien we nog net een man de trap afdalen. De man, met een hoed, wendt zijn hoofd af (hij is niet herkenbaar, hij wil misschien niet herkenbaar beeld gebracht worden – het heeft er alleszins alle schijn van dat hij zich bewust is van de aanwezigheid van de fotografe). We zien hem de trap afdalen, maar zijn benen zijn onzichtbaar. Het zou dus juist zijn te stellen dat we een half lichaam (of nog preciezer: een jas en een hoed) naar beneden zien komen. We zien een geest (een verwante van die vage verschijning die we nog net opmerken in de vitrine van de bakkerij, de ten dode opgeschreven zaak). Er bestaat nog een variant van deze opname: daarin is dezelfde man te zien, hij staat nu onderaan de trap. Zijn lichaam is naar de camera gekeerd, maar zijn hoofd blijft koppig naar beneden gericht: de figuur blijft onherkenbaar, wordt geen individu. De jas is duidelijk te groot voor het lichaam dat het moet bedekken.

Zijn onderste ledematen zijn hier echter wel zichtbaar. Dat deze figuur in beide opnames opduikt, maakt in elk geval duidelijk dat de aanwezigheid van deze man door Abbott gewenst werd: hij is geen accident, geen toevallige verschijning, maar een door de fotografe gewilde figurant. Zijn aan/afwezigheid zorgt voor een lugubere sfeer en sleurt het gebouw achter hem mee in de onbestemdheid van zijn verschijning-verdwijning.

In het volgende beeld zitten we opnieuw op Fifth Avenue, we zien drie flink uit de kluiten gewassen huizen aantreft. De huizen, waarvan de bewoners duidelijk tot een andere sociale klasse behoren, baden allemaal in het zonlicht. Net zoals in het vorige beeld is er ook hier sprake van een dreigende schaduw (veroorzaakt door het tegenoverliggende One Fifth Avenue), maar hij reikt niet verder dan het trottoir voor de huizen, hij treft ze niet (in het vorige beeld viel de schaduw van de gebouwen aan de overkant gedeeltelijk over de gevel van de huizenrij, waardoor één stuk helder belicht is en een ander stuk in het duister blijft – een voorafschaduw van de nakende afbraak?). De heldere, grafische aflijning die het invallende zonlicht hier veroorzaakt (het is frontaal licht dat van boven invalt, geen scherend zijlicht) vlak de gevels af en geeft de gebouwen een geruststellende robuustheid: op dit harde, gladde materiaal heeft de tijd, zo lijkt het wel, geen vat. Dat kan niet gezegd worden van het gebouw dat we zien wanneer we de bladzijde omslaan: een foto van de gevel van het Civic Repertory Theatre. Opnieuw een theatergebouw dus, maar dan één dat speciaal voor deze functie gebouwd is. Het statige gebouw, met een door een zuilengalerij ondersteunde fronton dat verwijst naar de klassieke architectuur, vloekt hevig met de ervoor geparkeerde auto, de vertegenwoordiger van alles wat modern is. Maar ook de staat waarin het verkeert – de afbladderende verf, de pokdalige huid – duidt op verval. Abbott kiest hier niet voor frontaal licht, zoals in het vorige beeld, maar voor strijklicht zodat de algehele verloedering van de gevel duidelijk zichtbaar wordt. Ook hier is er een mens aanwezig, hij zit op een verhoogje (een kist?), leunend tegen de sokkel van een zuil. Zijn functie blijft onduidelijk, maar hij is in elk geval inactief. Het is inderdaad akelig stil in dit beeld, geen theaterbezoekers die staan aan te schuiven, niemand die passeert, die wat leven in de brouwerij brengt (in de twee varianten die Abbott van dit gezicht gefotografeerd heeft, is er wel wat beweging te bespeuren maar deze beelden heeft ze uiteindelijk niet weerhouden). In tegenstelling tot de opname van de cinemazaal, waar één eenzame kaartjeskoper te zien is, is hier geen interesse

te bespeuren. Alles spant samen om de nakende verdwijning van dit gebouw aan te kondigen: het staat klaar voor de sloophamer.

Hoe moeten de drie laatste beelden van deze sequens nu gelezen worden? De reeks begint en eindigt met gebouwen die na de opname gesloopt zullen worden, daartussen een foto van drie private woningen op Fifth Avenue die van een blakende gezondheid getuigen. Het verschil tussen blijven of verdwijnen kan in elk geval niet sociaaleconomisch geduid worden: het Civic Repertory Theatre was een plaats waar de elite van Italiaanse opera en van het Franse klassieke theater kon genieten, later was er kwaliteitsvol theater voor een breed publiek aan een schappelijke prijs te zien. Het wordt met andere woorden geassocieerd met dezelfde sociaaleconomische klasse als de hel oplichtende private woningen op Fifth Avenue. Het enige wat het eerste en laatste beeld gemeenschappelijk hebben is een verweerd oppervlak, een door de tijd aangevreten materie die in schril contrast staat met de gladde gevel van de huizenrij op Fifth Avenue. De reeks beperkt zich tot het louter tonen van dit verschil in graad van aantasting, ze geeft geen aanwijzingen waarom iets blijft of vergaat. De beelden tonen enkel dat elk gebouw waar de tijd zijn tanden in mag zetten, uiteindelijk het onderspit zal delven. Maar welke processen nu precies verantwoordelijk zijn voor het in gang zetten of juist uitstellen van het verval, komt de kijker op basis van wat de beelden tonen en hoe ze geordend zijn niet te weten.

Dit geldt bij uitbreiding voor het hele hoofdstuk: het toont de koppige volharding van het oude, de transformatie van het bestaande, het verdwijnen van wat niet meer past, maar doet niet meer dan dat. Het zegt niets over de economische, maatschappelijke, architecturale en culturele processen die aan het blijven, verdwijnen en veranderen ten grondslag liggen. De beelden verklaren niets, ze roepen al evenmin op tot verontwaardiging, zetten er niet toe aan om wat op het punt staat te verdwijnen alsnog te redden van de sloophamer: ze registreren enkel wat er nog (even) rest (zo wist Abbott toen ze het beeld van het Civic Repertory Theatre maakte dat het zou afgebroken worden). Maar toch beperkt dit hoofdstuk zich ook niet tot het louter verzamelen van de oude stad, het zegt ook iets over de wijze waarop dat verleden nog aanwezig kan zijn in de stad. De beelden kiezen vaak voor treffende details – ze stellen scherp op deuren, gietijzeren relingen, gevels, luiken, enzovoort. De deuren zijn vaak gesloten, voor de vensters zitten luiken die ons verhinderen naar binnen te kijken of een man blokkeert de

ingang zodat ons de toegang tot het gebouw ontzegd wordt, de gebouwen worden vaak zowel in de hoogte als in de breedte afgesneden, worden gefragmenteerd en geïsoleerd van hun onmiddellijke burens, enzovoort. Twee elementen kenmerken het oude in de stad:: ten eerste, het verleden is enkel nog aanwezig als fragment, als architecturaal detail bijna (de uitzondering van 'St. Luke's Chapel and Old Houses' bevestigt de regel). Ten tweede, het oude leeft niet langer, heeft geen plaats meer in het publieke leven, het is gesloten, ontoegankelijk, in zichzelf gekeerd, afgeschermd, het zit verstopt achter een ondoorgrondelijke gevel (in die zin toveren de gesloten luiken de private woningen op Fifth Avenue om tot een beschermde vesting, alsof ze zich krampachtig teweer stellen tegen het moderne geweld gerepresenteerd door hun overbuur). Het is ook akelig stil in deze beelden: rond het oude verzamelt zich geen leven, bruist het niet van activiteit. Dit alles zorgt ervoor dat in dit hoofdstuk een uitgesproken melancholische stemming heerst.

d) Hoofdstuk 4

Een cluster van drie beelden opent het vierde hoofdstuk (tussen beeld n° 52 en beeld n° 67). Ze tonen achtereenvolgens een kranten- en tijdschriftenkiosk, een burgemeesterswoning en een aanlegplaats voor de veerboten die varen tussen Manhattan en Hoboken. De krantenkiosk maakt duidelijk dat hier een nieuw thema aangeboord wordt: dit hoofdstuk stelt niet langer het oude centraal, maar zoekt naar zichtbare tekenen van moderniteit. De uitpuilende krantenkiosk met haar talloze tijdschriften past daar perfect in: ze verwijst naar de opkomst en het succes van een nieuw, modern massamedium (een medium waarin fotografie overigens, zo blijkt uit de fotografische covers van de meeste tijdschriften, een belangrijke rol speelt). Het tweede beeld laat zich lezen als een echo van het vorige hoofdstuk: het toont de woning van een vroegere burgemeester, duidelijk herkenbaar aan de lantaarnpalen die de ingang sieren. Het verwijst naar een gebruik dat de eeuwen getrotseerd heeft (de gewoonte om de woonst van oud-burgemeesters en hun nakomelingen te voorzien van lantaarnpalen waarin het licht altijd brandt, dateert al van de koloniale periode) zodat het aansluit bij de exploratie van het verleden uit het vorige hoofdstuk. Maar het gaat hier niet langer om krachteloze, levenloze restanten maar om een springlevende gewoonte, een praktijk die helemaal niet gedateerd is. In het derde beeld ten slotte zien we een aanlegplaats voor de ferrylijn tussen Manhattan en Hoboken. Vier vervoersmodi treffen elkaar

hier: de ferry, de tram die passagiers verder de stad in voert, het vervoer met paard en kar en ten slotte het gemotoriseerd vervoer, de auto. Vier verschillende tempo's, vier verschillende snelheden botsen hier op elkaar. De drie beelden samen kondigen aan wat er in de rest van het hoofdstuk zal volgen: zichtbare tekens van moderniteit, van het versnellende ritme in de stad, van de actieve deelname van het oude aan het heden.

We zien achtereenvolgens: het Grand Opera House, de Flatiron Building, een busstation, een gezicht van 7th Avenue, een menigte op een kruispunt, de McGraw-Hill Building, een gezicht van 40th Street tussen 6th en 7th Avenue, een menigte op de trottoirs van Fifth Avenue, een stuk van de gevel van het Murray Hill Hotel met een moderne wolkenkrabber links ervan, een demonstratiewoning geplaatst tegen de indrukwekkende skyline van Park Avenue, de Daily News Building, een oude brownstone woning en haar gerenoveerde (en meteen ook gemoderniseerde) buur en ten slotte de Collegiate Church of St. Nicholas op Fifth Avenue met op de achtergrond het erbovenuit torende Rockefeller Center (in opbouw) en de toren van de RCA Building. Maar liefst drie beelden tonen wolkenkrabbers die op één of andere manier met het openingsbeeld van het hoofdstuk verbonden kunnen worden: de gigantische hoofdkwartieren van uitgevers of kranten (de McGraw-Hill Building en de Daily News Building) en een wolkenkrabber die toebehoort aan de Radio Corporation of America (de RCA Building, onderdeel van het Rockefeller Center). Samen met het openingsbeeld tonen ze hoe de opkomst van deze nieuwe, moderne media aan de stad een nieuw voorkomen geven. Een transformatie die zich niet beperkt tot de goedgevulde, maar voor de rest eerder bescheiden krantenkiosken die her en der in het straatbeeld opduiken, maar die ook dwingend ingrijpt in de skyline van de stad – zoals bijvoorbeeld duidelijk wordt in de opname van de Daily News Building, die als enige wolkenkrabber oprijst in een voor de rest door laagbouw beheerste buurt.

Het is overigens opvallend dat Abbott in de drie foto's er stevast voor kiest om de drie wolkenkrabbers af te zetten tegen oudere constructies. De McGraw-Hill Building bijvoorbeeld torent hoog uit boven een (verouderd) station van de 'El.', terwijl de RCA Building dan weer tegenover een kerk geplaatst wordt en de Daily News Building soeverein heerst over zijn directe en veel lagere burens. De drie foto's kunnen met andere woorden ook gelezen worden als een reflectie op de verhouding tussen nieuw en oud, waarbij in dit hoofdstuk dan toch vooral de klemtoon ligt op wat de nieuwe architectuur

voor nieuws introduceert in het straatbeeld. Dat geldt zeker ook voor de foto van het Murray Hill Hotel, waar de gietijzeren balustrades die de gevel sieren afgezet worden tegen de strakke, gladde, strikt geometrische gevel van een moderne wolkenkrabber (beeld 63) of voor de foto waar een gerenoveerd en gemoderniseerd huis in East 48th Street naast zijn oudere buur wordt getoond (beeld 64). In beide gevallen wordt nieuw tegenover oud geplaatst: de foto van de twee rijhuizen is het meest sprekende van de twee. Deze huizen hebben niets meer met elkaar gemeen: zowel in de keuze van de materialen als in de opbouw van de gevel, behoren ze tot radicaal verschillende periode, getuige ze van een andere sensibele, een andere stijl. Samen zeggen deze twee beelden dus meteen ook iets over de manier waarop nieuw en oud zich tot elkaar verhouden in New York: blijkbaar is er geen sprake van een harmonieuze overgang tussen oud en nieuw, maar wel van een brutale confrontatie. Het nieuwe en het oude staan hier in dit hoofdstuk tegenover elkaar, het nieuwe is geen evolutionaire ontwikkeling uit het oude, maar installeert een complete breuk met wat eraan voorafging.

Al deze voorbeelden maken ook duidelijk dat dit hoofdstuk niet zonder meer het nieuwe celebreert (zoals het vorige lijkt te treuren om het oude), maar juist het spanningsveld tussen oud en nieuw opzoekt. Vandaar dat Abbott hier consequent een specifieke formele strategie volgt waarbij het nieuwe niet uit de stad gelicht wordt (en als voorbeeld gesteld wordt), maar juist stevast in relatie geplaatst wordt met al wat deze nieuwe architectuur omgeeft. Ook in de opname van 7th Avenue blijft de geschiedenis van de stad zichtbaar: we zien de hoge wolkenkrabbers van de kledingnijverheid, maar in de verte ook nog net het Metropolitan Opera House en in het midden van het beeld, een onogelijk klein gebouw, restant van een stal die vroeger tot het Wendel huis op Fifth Avenue behoorde. Dit hoofdstuk toont de complexiteit van de stad, haar extreme gelaagdheid waarbij niet alleen gebouwen uit verschillende periodes maar ook met de meest uiteenlopende functies bij elkaar staan. Het lijkt er dan ook op dat we met dit vierde hoofdstuk eindelijk het hart van het boek bereiken hebben, dat het in de titel aangekondigde thema van verandering en transformatie nu eindelijk aan bod zal komen: na het werken, het wonen, de brokstukken van het oude, nu de zichtbare sporen van de vernieuwing (en de effecten ervan op de stadservaring).

Het verklaart ook waarom de fotografe precies in dit hoofdstuk twee beelden opgenomen heeft die het hectische ritme van de grootstad moeten zichtbaar

maken: verandering is immers een proces dat zich weliswaar ruimtelijk concretiseert (zoals in nieuwe, alsmat hogere en imposantere gebouwen, bijvoorbeeld), maar dat zich toch wezenlijk in een andere dimensie, die van de tijd, afspeelt. Twee foto's van mensenmassa's zoomen in op het specifieke temporele regime van de moderne grootstad: een haastige snelheid, een jachtig ritme, veroorzaakt door een immer deinende, rusteloze, maar tegelijkertijd ook doelgerichte beweging. Beide beelden tonen groepen mensen die een kruispunt oversteken. Het ene beeld heeft als titel de plaats waar het gebeuren zich afspeelt (Herald Square), het tweede beeld heeft een abstractere titel gekregen, 'Tempo of the City II'. In beide foto's zijn er naast voetgangers ook nog bussen (of trams), auto's, vrachtwagens, taxi's en verkeersagenten. Ze brengen de verschillende manieren samen waarop mensen zich doorheen de stad kunnen bewegen. De fotografe neemt telkens een hoger gelegen standpunt in: ze staat niet op hetzelfde niveau als haar onderwerp, maakt geen deel uit van de massa die ze vastlegt, maar bekijkt ze vanaf een zekere afstand. Abbott opereert hier niet als een straatfotograaf die in de massa duikt en er enkelingen of kleine groepjes uit selecteert, maar juist de massa als massa (als een ongedifferentieerde stroom van bewegende lichamen) wenst te tonen.

Het beeld gemaakt op Herald Square heeft een liggend kader (beeld 59). Twee diagonale stromen treffen er elkaar: er is de stroom van linksboven naar het centrum van het beeld (de richting van het gemotoriseerd verkeer) en er is de stroom van midden rechts naar linksonder (de richting van de overstekende voetgangers en de parallel daarmee rijdende taxi's en auto's). Beide stromen kunnen zich echter niet helemaal doorzetten: de eerste wordt gestuit door de overstekende voetgangers, de tweede is innerlijk verdeeld (in die zin dat er een groep mensen van links naar rechts bewegen en een andere groep de omgekeerde richting uitgaat). Terwijl de diagonale lijnen de mogelijke trajecten eerst dwingend lijken af te bakenen, blijken ze bij nader toezien hun structurerend vermogen te verliezen zodat het beeld uiteindelijk explodeert in een veelheid van mogelijke (en vaak potentieel conflicterende) trajecten. Het is een nerveus beeld dat slechts schijnbaar orde schept in de anarchistische chaos van bewegingen die het leven op straat kenmerkt. In de tweede opname (beeld 62) kantelt Abbott haar camera en kiest ze voor een staand formaat. Meteen verandert onze ervaring van het beeld. Alhoewel het een vergelijkbare gezicht afbeeldt, verloopt alles hier toch veel ordelijker. Alle bewegingen in het beeld schikken zich naar de diagonale lijn die van

linksonder naar rechtsboven loopt: mensen, auto's, trams volgen allemaal gedwee het opgelegde traject, nergens is er ook maar het begin te bespeuren van een beweging die daar haaks op zou staan. De stedelijke drukte wordt hier veroorzaakt door een strikt georganiseerde en doelgerichte beweging van mensen en voertuigen. Het einddoel van al deze deining: het station van de 'El.', dat de kijker nog net bovenaan rechts in het beeld ziet opduiken. Door de beweging van de massa aan een specifiek doel te verbinden, maakt Abbott duidelijk dat het tempo van New York niet aangegeven wordt door de flaneur of de slenteraar maar door de voetganger die resoluut op zijn doel afstevent. Het moderne tempo van de stad is snel en efficiënt.

Het centrale thema van het hoofdstuk is het nieuwe, het moderne van de stad. Het verschijnt hier in twee gedaantes, als architectuur (waarbij het nieuwe de maat neemt van het oude) en als stedelijk leven (in de densiteit van het verkeer op rijwegen en trottoirs). Twee beelden voegen daar echter nog een dimensie aan toe: ze stippen even de toekomst aan. Het eerste beeld waarin dit gebeurt toont een eerder bescheiden uitzienend demonstratiehuis, neergepoot op een braakliggend perceel op Park Avenue, tegen een indrukwekkende achtergrond van wolkenkrabbers. Dat het huis het feitelijke onderwerp is van het beeld wordt pas duidelijk na het lezen van de begeleidende tekst, zozeer zuigt de skyline alle aandacht naar zich toe. Het lage (slechts twee verdiepingen hoge) gebouw lijkt inderdaad niet op zijn plaats in dit deel van de stad waar hoogbouw duidelijk de toon zet. Tegelijkertijd echter is het gebouw dan weer hypermodern, een toonbeeld van een nieuwe, pas recent uitgevonden constructiemethode. Het is een prefabconstructie bestaande uit aan elkaar gelaste stalen platen die (relatief) goedkoop geproduceerd en snel en efficiënt in elkaar gezet kunnen worden. De spanning tussen de kleinschaligheid van het gebouw – waardoor het verwijst naar een oudere periode in de stad – en de uiterst moderne (en toekomstgerichte) constructiemethode zorgt ervoor dat het gebouw hier tegelijkertijd wel en niet op zijn plaats lijkt. De aanwezigheid ervan zet het hele beeld onder spanning: het suggereert een mogelijke toekomst die haaks staat op het toekomstbeeld op de achtergrond. Het gebouw suggereert dat de ontwikkeling van de stad – steeds hoger, steeds imposanter – niet noodzakelijk die richting uit moet, dat de toekomstige stad misschien terug meer op mensenmaat kan zijn. De prefabconstructie suggereert in elk geval dat het individuele wonen niet tot het verleden behoort (zoals gesuggereerd wordt door de aanwezigheid van een laat overblijfsel van het private wonen

vlak achter het demonstratiehuis), maar dat het een toekomst heeft (ook al is het weinig waarschijnlijk dat deze toekomst zich op deze plaats zal realiseren, daarvoor is het terrein waarop de tijdelijke constructie staat en dat op een 1 miljoen dollar geschat wordt, simpelweg te duur).

Het tweede beeld waarin de kijker een glimp van de toekomst kan opvangen is meteen ook het slotbeeld van het hoofdstuk. Het beeld toont op de voorgrond een 'oude' kerk (de Collegiate Church of St. Nicholas, eerste steenlegging: 1869), terwijl op de achtergrond rechts de al voltooide toren van de RCA Building en links de nog onafgewerkte toren van de Time and Life Building te zien is, twee wolkenkrabbers die deel uitmaken van het Rockefeller Center. Het beeld toont de drastische veranderingen die deze plaats in de afgelopen 70 jaar ondergaan heeft, hoe het eenmaal hoogste gebouw ondertussen voorbijgestoken is door nog hoger reikende gebouwen en hoe de verticale ambitie van deze wolkenkrabbers een verschuiving in maatschappelijk aanzien van het commerciële leven verbeeldt (eertijds was de kerk het belangrijkste en dus het hoogste gebouw, nu zijn het de kantoorgebouwen). De foto is een momentopname van de bouw van die nieuwe, hoge, verticale stad. De nog niet afgewerkte toren van de Time & Life Building brengt de tijd als proces binnen: we kijken naar een stad in wording. In die zin is dit beeld inderdaad een perfecte afsluiter van dit hoofdstuk: het zet de confrontatie tussen oud en nieuw in scène, het identificeert de instellingen (uitgevers en een radiozender) die de verticaliteit opzoeken (en sluit zo aan bij het openingsbeeld van de krantenkiosk) en het zegt iets over het tempo waarin de stad verandert (waardoor het meteen ook verbonden kan worden met de twee beelden die het hectische straatleven exploreren).

e) Hoofdstuk 5

Het vijfde hoofdstuk (van beeld n° 68 tot en met beeld n° 81) is een wat vreemd hoofdstuk. Zo opent het met een beeld van hetzelfde gebouw (het Rockefeller Center) waar het vorige hoofdstuk mee afsluit, iets wat in de andere hoofdstukken niet gebeurt. De keuze om de overgang tussen beide hoofdstukken op deze manier te organiseren, zorgt ervoor dat de wisseling van hoofdstuk hier minder sterk gevoeld wordt: het is een geleidelijke overgang, zo lijkt het wel. Toch zijn er enkele opmerkelijke verschillen tussen beide beelden. Zo wisselt Abbott radicaal van standpunt en perspectief. In het

ene beeld opereert ze op straatniveau en richt ze de camera naar boven, in het andere neemt ze een foto vanaf een hoger gelegen verdieping en richt ze haar camera frontaal op de site van het Rockefeller Center. Het ene beeld toont een gebouw tijdens de opbouw, het tweede toont de voltooide site. Tussen beide opnames zit ongeveer anderhalve maand: het zegt iets over de snelheid waarmee deze gebouwen gerealiseerd worden.

Op het eerste gezicht valt er geen lijn te trekken tussen de beelden die we in de hoofdstuk aantreffen. Na het Rockefeller Center zien we achtereenvolgens: een cluster van drie gebouwen (een kerk, St. Bartholomew's, een hotel, Waldorf-Astoria, en een kantoorgebouw, General Electric Building), de Queensboro Bridge met vooraan een aangemeerd schip, de façade van Alwyn Court (opnieuw afgezet tegen de gevel van een moderne wolkenkrabber), een vitrine van een handelaar in antiquiteiten, luxehotels op de Plaza, een remise voor trams (de Third Avenue Car Barns), de binnenplaats van het 'first model tenement in New York' waar de was te drogen hangt, het interieur van een 'El.' Station (de eerste interieurfoto in het boek!), een advocatenkantoor in Harlem, een brandweerkazerne, de gevel van het gebouw waarin ooit de theatertroep Gus Hill's Minstrels optraden, een Victoriaans huis (het Wheelock House) en ten slotte het Riverside Drive viaduct. Een ratjetoe van onderwerpen, kortom, waar kop noch staart aan te krijgen valt (vergelijkbaar met de opeenstapeling van waren in de bric-à-bracwinkel die in dit hoofdstuk getoond wordt).

Het lijkt er dan ook op alsof dit hoofdstuk het best gelezen kan worden als een afsluitende samenvatting van het traject dat we tot hiertoe afgelegd hebben: zo krijgt de lezer foto's te zien van infrastructuur, zowel ten behoeve van goederen- en personenvervoer, opnames van winkels en hotels, van een kantoor voor de uitoefening van een vrij beroep, van woningen (arm en rijk) en van een voormalig theater. De bedrijvige stad, de bewoonde stad, de oude en de nieuwe stad, ze komen allemaal terug aan bod. Wat het hoofdstuk dan aan deze al bekende onderwerpen zou toevoegen, is dat ze sommige van die onderwerpen anders belicht: de 'El.' die we al meermaals in andere beelden hebben gezien (we hebben er al eens onder gestaan, we hebben er al verschillende keren voor gestaan) wordt hier vanuit een nog ongezien standpunt benaderd, van binnenuit. Na errond gecirkeld te hebben, eindelijk een bezoek aan de binnenkant van zo'n station, een uitnodiging aan de lezer

om even, samen met enkele passagiers, te verpozen in de wachtruimte van een 'El.'-station.

Maar de opname van de wachtzaal laat meer zien dan louter wat wachtende (en zich warmende) mensen in een wat ouderwets aandoende wachtruimte. Abbott staat aan de ingang van het station, maar bevindt zich niet in dezelfde ruimte als de reizigers (opnieuw diezelfde vaststelling: zij neemt niet dezelfde positie in als de mensen die zij vastlegt, maar benadrukt haar positie als buitenstaander). Rechts vooraan zien we een draaikruis waarlangs elke passagier die van de 'El.' wenst gebruik te maken moet passeren. De tourniquet functioneert hier als een grens die het 'hier' van de fotografe resoluut scheidt van het 'daar' van de reizigers. De tekst leert ons dat het draaikruis een relatief nieuwe toevoeging is aan het station (en dus gelezen kan worden als een teken van vernieuwing of modernisering). Wat de tekst ons niet leert, maar wat elke stadsbewoner die met de 'El.' gereisd heeft wel weet, is dat er links naast het kruisrad, bedekt onder een doek, nog een reserve-exemplaar staat van het oude toegangssysteem. De reden daarvoor was vrij simpel: soms liet het nieuwe systeem het afweten en dan moest men in allerijl het oude terug installeren, vandaar dat het zich vlak naast het nieuwe kruisrad bevindt.³⁴³ Al deze elementen samen introduceren een eigenaardige temporele spanning in het beeld. De ruimte waarin de mensen vertoeven – met haar houten lambrizing, de gietijzeren stoof en 'verouderde' decoratieve motieven – spreekt van het verleden (van een 'oude' cultuur), terwijl het draaikruis vooraan een ander tijdperk vertegenwoordigt. Deze foto beschrijft niet zozeer een grootstedelijk gezicht (mensen die wachten op de metro), ook niet een buitengewoon mooi of interessant interieur (als er iets opvalt, dan wel de schrijnende banaliteit van dit aftandse decor), maar toont wel het moeilijk zichtbaar te maken begrip van 'verandering'. Dit is hoe verandering zich concreet manifesteert in het moderne New York.

Net zoals het vierde hoofdstuk gaat ook dit hoofdstuk over de relatie tussen het oude en het nieuwe, maar dan bekeken vanuit een ander gezichtspunt. Een analyse van de eerste vier beelden kan dit verschil in benadering aantonen. Alle vier de beelden tonen relatief recente gebouwen – van het pas

³⁴³ Zie het betreffende onderzoeksdossier. Archief MCNY.

voltooide Rockefeller Center, over de kerk en de wolkenkrabbers (allemaal opgeleverd tussen 1930 en 1931), tot de nauwelijks dertig jaar oude Queensboro Bridge en het al even oude (of jonge) Alwyn Court – maar toch ervaart de lezer ze niet als even oud. Vooral het tweede en het vierde beeld roepen associaties op met een voorbij tijdperk: het tweede door de aanwezigheid van een kerk met koepel, het vierde door de overdadig bewerkte gevel van Alwyn Court die schril afsteekt tegen de sobere, smetteloze gevel van de moderne wolkenkrabber links in beeld. Tegelijkertijd zijn beide gebouwen toonbeelden van een hedendaagse sensibiliteit, want de kerk is nog maar enkele jaren geleden voltooid is en Alwyn Court is pas net gerenoveerd. Wat deze foto's duidelijk maken, is dat het nieuwe en het oude niet altijd even makkelijk te onderscheiden zijn. Het interieur van het 'El.' station mag dan al zichtbaar verouderd zijn en helemaal niet meer passen bij de contemporaine smaak, dat laatste geldt evenzeer voor de drukke gevel van Alwyn Court, alleen blijkt de nieuwe eigenaar van dat gebouw daar een andere opinie over te hebben. Alhoewel het gebouw van binnen grondig gerenoveerd werd, liet hij de buitengevel onaangeroerd. Het gevolg is dat Alwyn Court een dubbelzinnige boodschap uitzendt: de functionele binnenkant, aangepast aan de huidige noden en wensen in verband met het stedelijk wonen, staat in schril contrast met de decoratieve buitengevel. Vorm en functie staan hier haaks op elkaar.

De spanning die aanwezig is in het beeld van Alwyn Court, vinden we ook nog terug in andere foto's in dit hoofdstuk. Bijna alles wat we hier zien verkeert in een staat van onzekerheid. Het gebouw waarin de advocaten huizen was eerst een kerk, pas later een kantoor, dat overigens ondertussen alweer verlaten is, net zoals ook de antiekhandelaar zijn winkel heeft gesloten. Het Wheelock House is het laatste overblijfsel van wat ooit een buurt was vol met dergelijke herenhuizen en zal wellicht ook niet lang meer bestaan, net zoals de remise die tezamen met het 'El.'-station spoedig uit het straatbeeld zal verdwijnen. Als de gebouwen al niet bedreigd zijn in hun voortbestaan, dan zijn ze in elk geval tijdens hun bestaan één (het advocatenkantoor) of meerdere keren van bestemming veranderd (het vaudevilletheater waar Gus Hill's Minstrels ooit optraden en dat daarnaast ooit ook dienst deed als een publieke dansgelegenheid, een sportzaal, een politieke club, een gerechtszaal, een gevangenis en nu, zo blijkt uit een nog net zichtbaar uithangbord, een autolakbedrijf is) of zijn ze in min (het 'El.'-station) of meerdere mate (Alwyn Court) gemoderniseerd dan wel aangepast aan de veranderende smaak, of

getuigen ze van een verbetering van de leefomstandigheden van de armste inwoners (de binnenplaats met de eromheen liggende huurhuizen, een voorbeeld van een ‘tenement house’ gebouwd volgens de toenmalige, nieuwe regels). Weer andere gebouwen hebben dan weer letterlijk een traject door de stad afgelegd: zo bevond de brandweerkazerne zich eerst op het kruispunt van Lexington Avenue en 132rd Street en is ze nu richting Park Avenue en 135th Street opgeschoven, terwijl de St. Bartholomew’s Church, rond 1835 opgericht, eerst een onderkomen vond op de Bowery om dan enkele decennia later, eerst naar Madison Avenue en 44th Street te verhuizen, en later uiteindelijk terechtkwam op Park Avenue en 50th Street te belanden. Dit hoofdstuk gaat met andere woorden over veranderlijkheid en over het gebrek aan stabiliteit die deze met zich meebrengt. Dit hoofdstuk toont New York als een stedelijk landschap dat voortdurend muteert, waar niet alleen mensen en voertuigen in beweging zijn, maar ook huizen, kerken, infrastructuur: niets heeft een vaste plaats, niets heeft een vaste functie.

f) Hoofdstuk 6

Het zesde, en meteen laatste hoofdstuk opent met een foto van de George Washington Bridge, een brug die in het verlengde ligt van het Riverside Viaduct, onderwerp van het beeld dat het vorige hoofdstuk afsloot. Met dit beeld staat de lezer op het punt Manhattan te verlaten: de brug verbindt de stad met New Jersey. De rest van het hoofdstuk bestaat uit beelden die in één van de vijf buitenwijken van Greater New York gemaakt zijn. Zo zijn er drie beelden van de Bronx en evenveel van Queens, vijf beelden zijn dan weer gemaakt in Brooklyn en één foto is vanaf Weehawken, New Jersey genomen (maar met de camera gericht op Manhattan). Het hoofdstuk betreedt een nieuw stuk van New York en maakt zo duidelijk dat de stad groter is dan Manhattan. Het openingsbeeld is niet de eerste brug die we in het boek te zien krijgen (zie bijvoorbeeld ook beeld 10, beeld 14, beeld 17 en beeld 70) en het zal ook niet de laatste zijn (zie beeld 85, beeld 87, beeld 92 en ten slotte beeld 96). De meeste beelden plaatsen de brug in haar stedelijke context waardoor ze vooral de infrastructurele betekenis ervan beklemtonen, twee foto’s echter tonen enkel een onderdeel van de brug. Het beeld van de George Washington Bridge behoort – samen met de foto van de Manhattan Bridge (beeld 10) – tot deze tweede categorie. In beide beelden neemt Abbott een gelijkaardig standpunt in: ze staat onderaan de brug, richt haar camera steil

omhoog. Ze vestigt onze aandacht op de hoog oprijzende torens, beklemtoont zo de verticaliteit van de brug, niet haar verbindende functie. In beide beelden wordt de kijker tot zeer dicht bij de constructie gebracht: het moderne materiaal waaruit de brug vervaardigd is (ijzer, staal), is belangrijker dan een adequate presentatie van haar functie (een ruimte overspannen). Het ingenomen standpunt dat de verticaliteit van de constructie beklemtoont en de nabijheid tot het onderwerp die een bijna tactiele ervaring van het harde, gladde materiaal mogelijk en de constructiewijze zichtbaar maakt, dienen de opwindende moderniteit van de hier getoonde bruggen te beklemtonen. Dit zijn innoverende bruggen, toonbeelden van moderne ingenieurskunde (in het geval van de George Washington Bridge gaat het daarenboven ook nog om een brug van zeer recente datum – ze werd ingehuldigd in 1931).

De brug staat in schril contrast met het interieur (de tweede en meteen ook laatste interieurfoto van het boek) dat daarop volgt. De foto toont de inrichting van een oude plattelandswinkel, 'Ye Olde Country Store'. De winkel is ongeveer honderd jaar oud en nog steeds in handen van dezelfde familie. Tot de schaarse inboedel behoren twee stoelen (de tekst identificeert ze als 'wire chairs', karakteristieke stoelen van tijdens de eeuwwisseling) en een gietijzeren stoof (de 'Cannon Ball stove' die tussen 1904 en 1914 geproduceerd werd). Het beeld zegt iets over de trage, bedaarde wereld waarin de George Washington Bridge plots opduikt. De botsing tussen de moderne brug en het oude interieur moet de lezer duidelijk maken hoe de brug de ingedommelde rust van deze plaats brutaal verstoort. Ook de twee beelden die hierop volgen beklemtonen de drastische veranderingen die zich hier, tot zelfs in de buitenwijken van Manhattan, manifesteren. De eerste foto toont een benzinepomp, de tweede de Tri-Boro Bridge, een complex geheel van bruggen, viaducten en verzonken wegen die drie stadswijken (Queens, Bronx en Manhattan) met elkaar moesten verbinden. Beide foto's maken duidelijk hoe de toegenomen mobiliteit (en dan vooral van het gemotoriseerd vervoer) dit stadsdeel fundamenteel aan het veranderen is. Niets kan zich onttrekken aan het proces van verandering.

De eerste vier beelden van het hoofdstuk wijzen er ook meteen op dat de veranderingen zich vooral voordoen op één specifiek gebied, dat van de infrastructuur (het gaat immers om bruggen, wegen, benzinstations,...). De Tri-Boro Bridge is daar slechts het meest recente voorbeeld van. De brug kon gebouwd worden dankzij staatssteun en dan meer bepaald dankzij leningen

verstrekt door de PWA (de Public Works Administration, één van de vele onderdelen van de door president Roosevelt geïnitieerde New Deal waartoe ook het FAP behoorde). In die zin zou de inclusie van dit beeld dan ook gelezen kunnen worden als een openlijke steunbetuiging aan een overheid die actief optreedt en veel middelen investeert in de economische heropleving, maar de rest van de sequens suggereert dat er ook een andere lectuur mogelijk is. Al deze investeringen in infrastructuur steken immers schril af tegen de zichtbare verloedering elders, zoals in dat gedeeltelijk leegstaande pand op Fourth Avenue (de begeleidende tekst leert de lezer dat de leegstand hier het gevolg is van speculatie door de eigenaar van de gebouwen die ze nog liever liet verkommeren dan de nodige investeringen te doen om ze aan de nieuwe, strengere wetgeving te laten voldoen) of in de armoedige houten huurhuizen op Talman Street (uitgeleefde huizen waar volgens de tekst zelfs de meest elementaire sanitaire voorzieningen zouden ontbreken) of in het vervallen Bath Beach (waar de getuigen van een ooit bloeiende badplaats plaats moesten maken voor de aanleg van een nieuwe weg, de Shore Road Extension). Dit overzicht van verval wordt afgesloten met een foto van een handelsreiziger in tinnen potten en pannen, ondertussen al het derde beeld waarin een straatventer figureert. De tekst bij dit beeld herhaalt (weliswaar zeer beknopt) nog maar eens hetzelfde verhaal dat we al bij de twee andere beelden lezen – namelijk dat hun handelsactiviteiten spoedig onderworpen zullen worden aan nog rigidere ordonnances –, maar voegt er tegelijkertijd ook nog iets aan toe: we leren hier immers dat een straatventer met een stootkar slechts 4 \$ moest betalen voor een licentie terwijl een leuder die er met paard en kar op uittrekt maar liefst 10 \$ moest neerdokken. Belangrijker dan die bedragen is echter de vaststelling dat elke straatventer sowieso een licentie moest krijgen van de stad. Ze zijn afhankelijk van de stad, of beter: zij waren het (passieve) object van een stedelijke politiek. Dat de stedelijke overheid nu, via een strengere reglementering, vooral lijkt in te zetten op de verwijdering van deze figuur uit het publieke straatbeeld, suggereert dat ze eerder kiest voor symptoombestrijding dan wel voor een oplossing ten gronde. Net zoals speculatieve leegstand of verloedering staan ze hier symbool van een falend beleid.

Ook al laat het boek dezelfde figuur tot drie keer toe verschijnen, toch slaagt het er telkens weer in een ander aspect ervan te laten oplichten: eerst werd hij opgevoerd als een arbeidend lichaam, dan weer als een bedreigde

straatscène en nu ten slotte wordt hij getoond in zijn afhankelijkheid van de stedelijke overheid (een speelbal van een beleid dat zich boven zijn hoofd afspeelt). Dat het boek tot drie keer toe straatventers opvoert, toont aan hoe complex en gelaagd deze figuur wel niet is. De straatventer wordt hier in elk geval niet gebruikt om nostalgische gevoelens op te wekken, of als een pittoreske figuur die een straatscène wat kan kruiden, hij incorporeert daarentegen verschillende elementen van de complexe sociale realiteit waarvan hij deel uitmaakt. Hij beschikt over een arbeidsethos, hij kent het verlangen om zelf in zijn levensonderhoud te voorzien en hij is de inzet van een politieke strijd.

Door deze reeks van vier beelden te plaatsen tussen twee beelden waarin een brug opduikt – met de Brooklyn Bridge als openingsbeeld en de Williamsburg Bridge als slotbeeld –, wordt de lezer geconfronteerd met de spanning tussen de zorg die de overheid besteedt aan infrastructuurwerken en de schijnbare achteloosheid van diezelfde overheid ten aanzien van de erbarmelijke leefomstandigheden van sommige van haar bewoners. Zij investeert blijkbaar wel graag en gretig in grootschalige infrastructuurwerken (de enorme kostprijs van die investeringen worden ook telkens vermeld in de begeleidende tekst), maar slaagt er niet in leegstand te bestrijden (of veroorzaakt die zelfs). Het ter sprake brengen van dat verschil in daadkracht zorgt ervoor dat dit hoofdstuk een bij uitstek politieke lading krijgt. Waar de andere hoofdstukken enkel de spanning tussen oud en nieuw registreren, wordt het verschil tussen beide hier verbonden met een sociale breuklijn. Het oude is hier een schrijnend teken van sociale achterstelling, van maatschappelijke en politieke onverschilligheid. Huizen worden opgeofferd voor de aanleg van een nieuwe weg: ze moeten verdwijnen omdat iemand ergens een beslissing heeft genomen, een bepaald tracé uitgetekend heeft. Gebouwen worden niet gerenoveerd omdat de huiseigenaar ze kan laten verkommeren. Hier zijn geen anonieme krachten aan het werk, maar duidelijk aanwijsbare instanties. De drie beelden die op deze sequens volgen, onderstrepen deze lectuur nog. Een eerste foto (beeld 93) toont een huizenrij die weliswaar voorzien is van een prachtige colonnade, maar die de sociale ambitie die in die façade opgetast ligt niet langer kan waarmaken (de huizen zijn onderkomen, niet aangepast aan de huidige noden). De derde foto (beeld 95) toont een bouwvallige ruïne in Bath Beach, een voormalig vakantieverblijf voor kansarme jongeren, een sociaal project dat nu weg moet voor de aanleg van de Shore Road Extension. Tussen deze twee beelden in, een opname van

een opslagplaats voor koffie (beeld 94). Het pakhuis werd in 1884 gebouwd door Arbuckle Bros., een plaatselijk bedrijf dat koffie verhandelde onder de merknaam 'Yuban' maar dat ondertussen overgenomen werd door General Foods, een gigant van de voedselindustrie. De opslagplaats behoort niet langer toe aan een lokaal verankerd bedrijf, maar aan een conglomeraat dat op een industriële schaal opereert. De lezer ontmoet hier met andere woorden drie gebouwen waarvan de betekenis door een verandering van eigenaar onherroepelijk is gaan verschuiven: in het eerste geval zijn de huidige eigenaars onmachtig om hun wooncondities te verbeteren waardoor de gebouwen verloederen, in het tweede geval installeert de wisseling van eigenaar een zeker verlies aan bedrijfsidentiteit, in het derde geval is het gebouw onteigend en kwijnt het weg.

Het hoofdstuk (en dus meteen ook het boek) sluit af met twee beelden: een foto van de indrukwekkende skyline van de stad (gemaakt vanaf Weehawken, New Jersey) en ten slotte een foto van (opnieuw) een brug, de Hell Gate Bridge (een stalen boogbrug). De foto van de skyline kan dan gelezen worden als een laatste terugblik op de complexe, gelaagde stad die de lezer in de voorgaande beelden heeft mogen ontmoeten. Het is een afscheidsbeeld, geen welkomstbeeld. Op het eerste gezicht past Abbott's opname bijna volledig binnen een oude beeldtraditie voor het afbeelden van de stadsrand. Deze oudere, zeventiende-eeuwse beeldtraditie toont de stad in haar geografische omgeving – de stad wordt omgeven door een pastoraal landschap om zo haar uitgestrektheid te beklemtonen –, een standpunt dat Abbott uiteraard niet zondermeer kan herhalen. Wat dit beeld echter wel deelt met zijn zeventiende-eeuwse voorgangers, zijn een verkort perspectief (bij Abbott gerealiseerd door het gebruik van een telelens die eenzelfde visueel effect van compressie met zich meebrengt) en een standpunt dicht bij het water (omdat een dergelijk standpunt een onbelemmerd uitzicht op de stad garandeert).³⁴⁴ En net zoals de haven (en de havenactiviteit) een belangrijk onderdeel van deze zeventiende-eeuwse stadslandschappen is, besteedt ook Abbott hier veel aandacht aan: net zoals toen wordt de drukke haventrafiek gelezen als een conventioneel teken om de economische macht en commerciële rijkdom van de achterliggende stad aan te geven (iets wat Abbott nog beklemtoont door het in elkaar laten schuiven van voor- en achtergrond waardoor deze twee

³⁴⁴ William R. Taylor, *In Pursuit of Gotham. Culture and Commerce in New York*, Oxford University Press, New York, 1992, pp. 24-25.

sferen – de scheepvaart vooraan en de wolkenkrabbers achteraan – letterlijk in elkaars verlengde geplaatst worden).

Maar de introductie van de skyline zo laat in het boek, en nog wel aan het einde van een hoofdstuk dat vol staat van sociale kritiek, suggereert dat Abbott tegelijkertijd ook afstand neemt van deze beeldtraditie. Zo wordt de skyline van New York hier niet ingezet om het verschil tussen de Amerikaanse stad en haar Europese tegenhanger aan te tonen – wat één van de klassieke functies van de skyline zou zijn, althans volgens Schuyler (1834-1914).³⁴⁵ Dat New York in niets lijkt op een Europese stad weet de lezer van het boek ondertussen al en dat de verticaliteit van de hoog oprijzende wolkenkrabbers in New York eerder op het conto moet geschreven worden van een bloeiend commercieel en financieel handelsleven en dus niet, zoals in Europa, verwijst naar de macht van staat en religie, is hem ondertussen ook al duidelijk geworden. De symbolische betekenis die Schuyler nog verbindt met het beeld van de skyline – een in steen en staal gezette uitdrukking van het karakter van de maatschappij die men op het punt staat te bezoeken – werkt hier duidelijk niet langer. Meer zelfs, door precies in dit hoofdstuk een beeld van de skyline op te nemen, wijst Abbott erop dat die symbolische, en ook wat naïeve lectuur van de skyline als een zinnebeeld van het maatschappelijke succesverhaal dat New York zou zijn, in vraag mag (en moet) gesteld worden. In plaats van dit optimistische opgangsverhaal komt nu een wat rijker verhaal met ruimte voor nuance, een verhaal met andere woorden dat ook rekening houdt met de sociale tol die men moet betalen voor de creatie van al deze wolkenkrabbers.

Het boek eindigt met een beeld van de Hell Gate Bridge. De brug wordt in de begeleidende tekst voorgesteld als een belangrijk knooppunt voor het spoorwegverkeer: ze functioneert als een verbindende schakel tussen de stad en het achterland (van Canada tot het zuidwesten van Amerika). Ze overspant een nauwe en gevaarlijke zee-engte die Astoria in Queens scheidt van Randall's Island. De brug, een stalen boogbrug, werd gebouwd in 1917. Het materiaal is modern maar de constructiemethode verwijst dan weer naar een ouder type van brug: oud en nieuw zijn hier sterk met elkaar verbonden. De oorspronkelijke naam van de brug was de New York Connecting Railroad Bridge, maar

³⁴⁵ Ibidem, p. 28.

ze werd al snel herdoopt tot Hell Gate Bridge, naar de naam die aan dit stukje van de East River gegeven werd. De naam 'Hell Gate' is een Engelse verbastering van het Nederlandse 'Hellegat', de naam die de Nederlandse ontdekkingsreiziger Adriaen Block (c. 1576-1627) aan deze moeilijk te navigeren passage gaf. Net zoals het openingsbeeld – met het standbeeld van DePeyster prominent op de voorgrond – sluit het boek dus af met een beeld dat (zij het zijdelings) ook verwijst naar de Nederlandse koloniale periode. Voor haar fotografische opname kiest Abbott voor een liggend kader. Ze neemt een laag standpunt in, links is de hele rand van het beeld gevuld met de stalen constructie, rechts zien we nog net de aansluiting tussen het spoorwegdek en het bruggenhoofd. De brug is een diagonale lijn die het beeld van linksonder naar rechtsboven doorkruist. We kijken richting Randall's Island, dus weg van Queens. Rechts onderaan ziet de lezer nog een andere brug opdoemen, een deel van de in 1937 aangelegde Tri-boro Bridge (een brug bestemd voor autoverkeer) en net onder die laatste brug nog een vage suggestie van de skyline (het verafgelegen Manhattan). De skyline is nog nauwelijks leesbaar en lijkt over te gaan in de vegetatie die we in de onderste rand van het beeld tussen de Tri-boro Bridge en de Hell Gate Bridge nog net zien.

Hoe kan dit slotbeeld nu gelezen worden? Dat het boek eindigt met een foto van een brug (of feitelijk van twee bruggen), stedelijke infrastructuur, is uiteraard veelzeggend. Het bewijst nogmaals hoe belangrijk die infrastructuur hier is voor de identiteit van de stad. In dit geval verwijst de brug naar de uiterste grens van de stad: ze markeert het gebied waar de stad ophoudt en het achterland begint. Maar tegelijkertijd suggereert deze twee bruggen ook dat de grenzen van de stad, veertig jaar na de samensmelting van de vijf wijken tot één metropool, Greater New York, opnieuw aan herziening toe zijn. Beide bruggen kunnen dan gelezen worden als een teken van de territoriale uitbreiding van New York waarbij het verder afgelegen achterland via een netwerk van autosnelwegen en spoorwegen langzaam maar zeker ook geïntegreerd zal worden in de stad. (Een proces overigens dat zich inderdaad vanaf de Tweede Wereldoorlog zou doorzetten en waarin Robert Moses, de toenmalige voorzitter van de Triborough Bridge Authority, een grote rol zou spelen.³⁴⁶) De doelbewuste inclusie van de Tri-boro Bridge zou in dit verband

³⁴⁶ Zie Marshall Berman, *All that is solid melts into air. The Experience of Modernity*, Penguin, London, 1988.

dan ook kunnen gezien worden als een voorgevoel van de richting waarin de stad zich zal ontwikkelen. In deze lectuur verschijnt het eindbeeld dan ook als een beeld dat naar de toekomst verwijst (zoals het frontispice omgekeerd gelezen kan worden als een introductie in de historische densiteit van de stad).

Maar dan is er nog de naam van de brug. Die naam, 'Hell Gate', mag dan al een verbastering zijn van een Nederlands toponiem (dat in het Nederlands op twee manieren gelezen kan worden: zowel ter aanduiding van een 'heldere passage' of juist van een 'gevaarlijke oversteekplaats'), hij brengt ook een aantal associaties met zich mee die de betekenis van dit slotbeeld in een andere richting duwen. 'Hell Gate' of 'Hellepoort' suggereert dat de brug hier ook kan gelezen worden als een poort naar of weg van de 'hel'. Een brug met deze naam als eindbeeld verleent een wat somber karakter aan het einde van dit boek over New York. Het is in elk geval zeker niet dat ondubbelzinnig positieve beeld dat een groot vertrouwen uitstraalt in een rooskleurige toekomst. Dubbelzinnig is overigens ook de constructie van het beeld zelf, en dan meer bepaald de manier waarop Abbott het contrast tussen licht en donker inzet. De contrasten tussen wit en zwart worden aangescherpt – de brug is een massieve, donkere lijn, er is relatief weinig detail te zien, veel informatie verdwijnt in de zwarting van het spoorwegdek, terwijl de helder oplichtende blaadjes van de boompjes op de voorgrond (waarvan we de exacte grootte of hoogte niet kunnen inschatten, vandaar 'boompjes') kleine explosies van wit zijn tegen de donkere achtergrond. Maar het onevenwicht in de verhouding tussen de massieve, donkere zwaarte van de stalen constructie en de broze lichtheid van de lentefrisse blaadjes (de opname is gemaakt in mei), suggereert dat het hier wellicht een ongelijke strijd betreft. Door op deze manier natuur tegen techniek uit te spelen, licht tegen donker, maakt dit slotbeeld duidelijk dat er iets gewichtigs op het spel staat.

V. Een conclusie

Deze aandachtige lectuur van *Changing New York* heeft alvast dit opgeleverd: het lijkt minstens voorbarig om het boek te reduceren tot een simpele stadsgids (zoals Bonnie Yochelson dat doet bijvoorbeeld) of om het opzij te schuiven als een regelrechte mislukking (zoals Terri Weissmann beweert). Integendeel zelfs: het boek blijkt recht te doen aan de complexiteit van het Changing New York-project, van de verschillende (en soms conflicterende) ambities waaruit het ontsproot en het kluwen van verwachtingen waaraan het hoopte te voldoen. Het boek openbaart de gelaagdheid van het project door alle partijen die in het geding zijn expliciet te benoemen. Zoals uit de analyse van de omslag, kافت, titelpagina en voorwoord al bleek, identificeert het boek vijf hoofdrolspelers – Berenice Abbott als fotografe, Elisabeth McCausland als tekstauteur, het Federal Art Project als geldschietter en opdrachtgever, het Museum of the City of New York als één van de bestemmingen en E.P. Dutton als uitgever. Het boek presenteert zichzelf als het resultaat van een samenwerking tussen al deze partijen en niet als het eindproduct van één van hen.

Deze vaststelling laat toe vraagtekens te plaatsen bij de harde oordelen van Yochelson en Weissmann. Zoals al eerder aangetoond beperkt hun ‘analyse’ van *Changing New York* zich tot een beschrijving van de manier waarop de uitgever het naar zijn hand wou zetten en van de politieke motieven die de opdrachtgever had voor de financiering ervan. In hun lectuur worden uitgever en opdrachtgever opgevoerd als de ultieme verantwoordelijken die niet alleen het productieproces maar ook de receptie ervan totaal beheersten (wij, de lezers, worden geacht het boek te bekijken door hun ogen). Het resultaat is dat zij geen oog hebben voor de weerbarstigheid van het object zelf, voor de manier waarop het boek weliswaar mee bepaald wordt door de intenties van uitgever en opdrachtgever maar daar tegelijkertijd ook weerstand aan biedt. Mijn lezing is er juist op gericht die weerbarstigheid van het boek zichtbaar te maken en aan te tonen hoe het de complexiteit van het project waaruit het voortvloeit weerspiegelt.

Dat noch Yochelson, noch Weissmann erin slagen die complexiteit zichtbaar te maken is een gevolg van hun geringe aandacht voor het fotografische luik van het boek. Yochelson beperkt zich tot een beschrijving van het

ordeningsprincipe (dat volgens haar kan gereduceerd worden tot dat van de stadsgids), terwijl Weissmann de vormgeving van het door Dutton gerealiseerde boek verwerpt door ze te vergelijken met die van de door McCausland en Abbott zelf ontworpen maquette. Voor beide onderzoekers moet het wezenlijke probleem van het boek dan ook daar gezocht worden, in de manier waarop de beelden elkaar opvolgen en in de formele organisatie van beeld en tekst. Weissmann verwijt het boek de dynamische vormgeving van de maquette (waarbij tekst en beeld in een altijd wisselende constellatie geplaatst worden – sommige dubbele pagina's in de maquette bevatten alleen tekst, andere dan weer alleen foto's, terwijl in de resterende pagina's beeld en tekst telkens op een andere manier geschikt worden) in te ruilen voor een stugge en onveranderlijke behandeling van de relatie tussen de twee media. Ook de beschrijvende zakelijkheid van de bijschriften in de Dutton-publicatie is een doorn in het oog van Weissmann. In haar vergelijking van de uiteindelijk gepubliceerde bijschriften en de oorspronkelijk door McCausland geschreven teksten, stelt ze vast dat deze laatste de foto's opladen met een uitgesproken politieke betekenis, terwijl de eerste heel wat terughoudender zijn. Zowel het opgeven van de dynamische vormgeving als het neutraliseren van de begeleidende teksten, leidt volgens Weissmann tot een politieke castratie van het werk: het boek zou zo de subversieve aspecten van het project aan het zicht onttrekken. (Ook Yochelson suggereert overigens dat de uitgever het boek wou ontdoen van zijn politieke scherpte: zo zou hij op een bepaald moment aan Abbott vragen vier beelden uit haarselectie te vervangen, volgens Yochelson omdat ze ideologisch beladen zouden zijn).

Tegen deze kritiek kan men twee bezwaren formuleren. Ten eerste, de vormgeving (hier begrepen als de formele organisatie van tekst en beeld) vertaalt wel degelijk de inzet van het project, tenminste indien met het Changing New York-project niet langer beschouwt als dat van Abbott alleen, maar als een samenwerking tussen verschillende instanties. Vanaf het moment dat Abbott aansluiting zocht en vond bij een overheidsinstantie gaf ze een deel van haar autonomie op. Ook al stelde het FAP zich eerder terughoudend op – Abbott genoot allerlei privileges die het aan andere fotografen in dienstverband niet toekende –, onrechtstreeks had de institutionele inbedding wel degelijk een sterke invloed op de conceptie, uitvoering en receptie van het werk. De aanstelling van het team van onderzoeks-assistenten – Abbott kreeg er meer toegewezen dan ze oorspronkelijk gevraagd had – is daar een tekenend voorbeeld van. Hun aanstelling maakte

een probleem zichtbaar dat het project al vanaf het begin kende, maar dat door Abbott telkens omzeild werd. Dat probleem betrof het statuut van de door haar gemaakte fotografische beelden, navigerend tussen de beschrijvende neutraliteit van het fotografische document en de interpretatieve benadering van een persoonlijke blik. De vormgeving van het boek kan dan gelezen worden als een poging om deze dubbelzinnigheid op te lossen. Het dichtbij elkaar brengen van tekst en beeld zou er dan voor moeten zorgen dat beide media op een gelijkaardige manier worden 'gelezen'. De zakelijke tekst dient het beeld op de juiste weg te houden, hij fungeert als een na te volgen model. De lezer wordt geacht in het beeld een even nuchter en feitelijk verslag te zien als hij al ontmoette in de tekst. De beelden zouden hier dan ook moeten begrepen worden als simpele vaten vol gegevens. In het hierboven geschetste dilemma tussen beschrijving en interpretatie lijkt het boek dus vooral te kiezen voor het eerste en de foto's te presenteren als de uitkomst van een bij uitstek bureaucratische logica. Ze zouden een welbepaalde stand van zaken op een specifiek moment in de tijd tonen, meer niet. De vormgeving maakt de beelden geschikt voor het archief.

Het tweede bezwaar dat men tegen de lectuur van Yochelson en Weissmann kan inbrengen, is dat het boek geen politieke lectuur uitsluit, integendeel zelfs. Het klopt inderdaad dat de meest uitgesproken politieke beelden (de foto's die naar sommige maatschappelijke problemen verwijzen, zoals de kloof tussen rijk en arm bijvoorbeeld) uit het boek geweerd werden en dat de teksten van hun 'opruimende taal' ontdaan werden, maar dat neemt niet weg dat het wel degelijk een politieke lectuur toelaat (en, zoals blijkt uit de analyse van het laatste hoofdstuk, zelfs aanmoedigt). Ook hier weer is de vormgeving van het fotografische luik van cruciaal belang. Zoals mijn analyse van de in het boek opgenomen beelden al aangeeft, kunnen ze niet zondermeer gelijkgesteld worden met droge documenten die enkel een actuele toestand wensen te beschrijven. Door kadrering, standpunt, belichting worden het ook beelden die het getoonde interpreteren. Wie zich langdurig over de beelden buigt (de vormgeving die aan het beeld een aparte ruimte toekent en elke distractie onmogelijk maakt, nodigt daar in elk geval toe uit), kan niet anders dan vaststellen dat ze meer doen dan louter beschrijven, dat ze weloverwogen uitspraken doen over een complexe realiteit.

Door deze benadering kan de zakelijkheid van de teksten ook anders begrepen worden. De tekst is dan geen voorbereiding op het kijken, maar juist een middel om de blik vrij te maken voor de ontvangst van een ander

soort informatie. Alle informatie lijkt gegeven, we ‘weten’ nu dankzij de tekst waar we naar kijken. Maar, wanneer we onze blik naar het beeld wenden, worden we brutaal geconfronteerd met de limieten van dat ‘weten’. Het beeld, dat altijd meer toont dan wat de tekst kan omvatten, vraagt om een andere lezing dan een loutere beschrijving van wat het als informatie bevat. Onze puur cognitieve verhouding tot het beeld zal moeten worden aangevuld met de nodige verbeelding: dit beeld ‘begrijpen’ betekent niet het ontcijferen, maar oog hebben voor de plastische kwaliteit ervan (hoe, opnieuw, kadering, standpunt en belichting de beeldelement organiseert). De begeleidende tekst zegt misschien hoe men naar het beeld wordt geacht te kijken, maar het zegt niet wat men erin zou moeten zien, laat staan dat het in staat zou zijn de reactie van de kijker op het beeld te programmeren. En het is precies door die terughoudendheid dat er zich een politieke ruimte opent: de lezer wordt nu aangesproken als een subject dat zich ten volle moet engageren met het beeld (en via het beeld met de erachter liggende realiteit). In tegenstelling tot de eerder militante teksten van McCausland die de kijker bij het handje nemen en uitleggen wat hij moet zien en hoe hij daar op moet reageren, wordt het nu aan de kijker zelf overgelaten zijn conclusie te trekken.

De lezer moet echter niet alleen aandacht hebben voor wat het afzonderlijke beeld toont en hoe het in het kader gevatte stukje werkelijkheid schikt en herschikt tot een betekenisvol beeld, maar ook voor wat er gebeurt in de opeenvolging van de verschillende beelden. De lezer moet aandacht hebben voor de betekenissen die in de dialoog tussen de beelden onderling ontstaan. Maar de vormgeving zet hier nauwelijks toe aan, dwarsboomt de lectuur van *Changing New York* als boek. Een eerste probleem kan verbonden worden met de manier waarop tekst en beeld aan elkaar vastgeklonken worden. Door tekst en beeld in elkaars richting te duwen, lijkt elke dubbele pagina een afgerond geheel te vormen. Vandaar dus dat het boek (zoals Vince Aletti in zijn korte bespreking al terecht opmerkt) veel weg heeft van een naslagwerk. *Changing New York* beschouwen als een naslagwerk betekent echter dat de nadruk volledig op het apart staande beeld zou komen te liggen. Een naslagwerk bestaat uit een opeenvolging van lemmata waarvan de schikking een puur arbitrair ordeningsprincipe volgt. Ze worden volgens een numeriek of alfabetisch systeem geordend, ze worden niet door een interne logica verbonden. Een naslagwerk raadpleeg je, lees je niet. Het tweede (en meer ingrijpende maar tegelijkertijd ook vaak onopgemerkte) probleem heeft te maken met de oriëntatie van de fotografische beelden. Door beelden met een

liggend kader verticaal op de pagina te plaatsen, moet de lezer het boek voortdurend in de ene of andere richting draaien. De overgang van de ene dubbele pagina naar de andere verloopt dan ook zelden vloeiend, wat de ervaring van het boek als een samenhangend geheel niet ten goede komt. De haperende overgang van de ene naar de andere dubbele pagina versterkt het hierboven beschreven isolement van het afzonderlijke beeld nog. Voor een hedendaagse sensibiliteit is deze fysieke investering in het lezen van een boek dan ook allerm minst vanzelfsprekend. Het is pas wanneer men na herhaalde pogingen vlot over deze hordes heen geraakt, dat men de beelden als een sequentie kan lezen.

Dan blijkt de openvolging van de beelden niet louter bepaald te zijn door de plaats van opname (zoals Yochelson suggereert), maar wel door de wens ze samen te brengen tot grotere betekenisvolle gehelen (hoofdstukken). Zoals mijn analyse aantoont, kan het fotografische luik opgedeeld worden in zes hoofdstukken, die elk op hun wijze de notie 'changing' invullen. In die zin slaagt het boek er niet alleen in de esthetische en politieke gelaagdheid van Abbott's project zichtbaar te maken, maar doorbreekt het ook de vaak wat eenzijdige interpretatie ervan als een representatie van de loutere botsing tussen het oude en het nieuwe. Elk hoofdstuk benadert hetzelfde fenomeen vanuit een andere invalshoek. De eerste twee hoofdstukken bieden niet louter een functionele lezing van de stad (de bedrijvige en de bewoonde stad), maar kunnen ook gelezen worden als tijdsdocumenten die tonen hoe men werkt en leeft in het New York van de jaren dertig. Terwijl het derde hoofdstuk scherpstelt op wat er nog rest van de oude stad, beklemtoont het vierde hoofdstuk de moderne toevoegingen aan de stad. In het vijfde hoofdstuk wordt de wat complexe verhouding tussen oud en nieuw afgetoetst (soms manifesteert het nieuwe zich zelfzeker, soms toont het zich enkel in een detail, zoals in een draaikruis bijvoorbeeld, soms verbergt het zich achter een historiserende gevel) en in het zesde hoofdstuk ten slotte wordt de lezer geconfronteerd met de vraag welke sociaaleconomische en politieke processen de modernisering aansturen. In die zin kan *Changing New York* wel degelijk gelezen worden als een adequate representatie van wat Abbott met haar project aan de orde wenst te stellen: de verschillende gedaantes die het proces van transformatie aannam.

Deel twee

Een omcirkeling Fifth Avenue

‘Een mystificatie strakker gespannen dan alles wat
de werkelijkheid te zien had kunnen geven.’

(vrij naar Witold Gombrowicz, *Pornografie*)

I. Introductie

Het eerste deel bekijkt het in 1939 gepubliceerde fotoboek *Changing New York* vanuit het perspectief van het veel ruimere Changing New York-project. Een grondige lectuur toont aan dat het boek, ondanks de vele bemoeienissen van de uitgever, erin slaagt de complexiteit van dit gelaagde project zichtbaar te maken. Ze laat zien hoe het de innerlijke coherentie van het Changing New York-project adequaat articuleert en hoe Abbott's foto's niet alleen de verschillende transformaties van de stad van de afgelopen decennia tonen, maar ook mogelijke verhoudingen tot die veranderingen aftasten. Wat in deze analyse echter volledig onderbelicht blijft, is de visuele context waarin Abbott's beelden tot stand kwamen. Hoe verhielden haar stadsbeelden zich nu precies tot die van haar contemporaine collega's? De vergelijking met twee 'vergelijkbare' inventarisatieprojecten die op dat moment ondernomen werden, één de vrucht van een individuele fotograaf, Percy Loomis Sperr, de ander het resultaat van een institutioneel gedragen project, de Historical American Building Survey (HABS), is te summier om werkelijk inzicht te verwerven in de specificiteit van Abbott's werkwijze. In het tweede hoofdstuk zet ik de nodige stappen zetten om op deze vraag een begin van antwoord te formuleren.

Uiteraard is het binnen het bestek van dit proefschrift onmogelijk om Abbott's beelden, die de hele stad bestrijken, te gaan vergelijken met alle (foto)grafische beelden over New York die op dat moment circuleerden. Het aantal beelden dat onderzocht zou moeten worden zou al snel onbeheersbaar worden. Een selectie drong zich dan ook op. Eerst werd er gekeken of er binnen het Changing New York-project geen plaatsen waren waaraan de fotografe in het bijzonder aandacht besteedde. Een eenvoudige rekensom leerde mij dat ze uitzonderlijk vaak naar twee lanen terugkeerde, naar Broadway en Fifth Avenue. Zo wijdde Abbott maar liefst 30 beelden aan Broadway en 16 opnames aan Fifth Avenue (in het in 1939 gepubliceerde boek is het verschil veel kleiner: voor Broadway zijn er zeven beelden, voor Fifth Avenue zes). Broadway leek zich duidelijk in de meeste aandacht te mogen verheugen, maar een nadere analyse maakte duidelijk dat het verschil in aantal genuanceerd moest worden. Zo is het relatief hoge aantal beelden van Broadway gedeeltelijk te verklaren door de negen beelden die Abbott van

het Fifth Avenue Theatre maakte (8 foto's van het interieur, één opname van de gevel). Omdat het hier daarenboven gaat om een theater dat met zijn naam naar Fifth Avenue verwijst (althoewel het op Broadway was gelokaliseerd) is het mogelijk om deze beelden te lezen als behorende tot beide lanen. Broadway en Fifth Avenue kunnen op die manier op bijna evenveel aandacht rekenen. Vervolgens ging ik in de New York Public Library op zoek naar fotografisch geïllustreerde boeken over Fifth Avenue en Broadway. Uit dat onderzoek bleek dat er in de periode tussen 1909 en 1948 vijf fotoboeken gepubliceerd zijn over Fifth Avenue en slechts een enkel (zij het wel imposant) boek over Broadway.³⁴⁷ Dit verschil in aantal suggereerde dat er in elk geval in die periode voor Fifth Avenue meer (fotografische) belangstelling bestond dan voor Broadway en dat het dus aangewezen is om mijn onderzoek op deze laan toe te spitsen.

Naast dit louter numerieke argument was er echter ook nog een belangrijk inhoudelijk argument om mij toe te leggen op de verbeelding van Fifth Avenue. De gebeurtenissen op Fifth Avenue blijken een belangrijke impact gehad te hebben op het denken over de stedenbouwkundige toekomst van de stad. In zijn *The Creative Destruction of Manhattan 1900-1940*, een studie over de radicale en snelle transformatie die New York onderging tijdens de eerst vier decennia van de twintigste eeuw³⁴⁸, wijdt Max Page een hoofdstuk aan Fifth Avenue en dan meer bepaald aan de Fifth Avenue Association, een in 1907 opgerichte vereniging van handelaars, huiseigenaars en bewoners van Fifth Avenue, die zichzelf als taak had gesteld de stedenbouwkundige ontwikkeling van de laan (en het daarrond gelegen stadsdeel) met argusogen te volgen en waar nodig bij te sturen. Page maakt duidelijk dat de bemoeienissen van de Fifth Avenue Association (FAA) weliswaar steunden op

³⁴⁷ De vijf fotografisch geïllustreerde publicaties over Fifth Avenue zijn: J.F.L. Collins, *Collins' Both Sides of Fifth Avenue*, J.F.L. Collins, New York, 1910, *Fifth Avenue, New York, from start to finish*, Welles & Co., New York, 1911, *The History of a Great Thoroughfare. A few facts concerning Fifth Avenue and it's (sic) adjacent streets*, The Thoroughfare Publishing Co., 1916, New York, z.p., H.C. Brown, *Fifth Avenue old and new, 1824-1924*, New York, Fifth Avenue Association, 1924, Fred Stein, *Fifth Avenue. 100 photographs de Fred Stein*, Querido, New York, 1947. Het boek over Broadway is: R.M. De Leeuw, *Both sides of Broadway: from Bowling Green to Central Park, New York City*, The De Leeuw Riehl Publishing Company, New York, c. 1910.

³⁴⁸ Max Page, *The Creative Destruction of Manhattan 1900-1940*, University of Chicago Press, 2000, pp. 21-68.

vigerende opvattingen en beelden over Fifth Avenue, maar dat ze die zienswijzen tegelijkertijd ook grondig aanpaste en moderniseerde. Zij zag Fifth Avenue niet langer als een louter residentiële laan, zoals lang gebruikelijk was, maar wel als een gemengde laan, waar de opulente residenties van de rijke bewoners geflankeerd werden door een al even rijk en divers handelsleven. Het was duidelijk niet de bedoeling van de FAA om Fifth Avenue onder een stolp te plaatsen en elke verandering tegen te houden, wel creëerde en verspreide ze een beeld van Fifth Avenue dat de grenzen aangaf van mogelijke veranderingen. Alles mocht, zolang het de door haar gepropageerde identiteit van de laan maar niet aantastte. Zij besepte al snel dat de laan niet los kon gedacht worden van de stad als geheel, wat het voor haar noodzakelijk maakte om ook te wegen op de stedelijke ontwikkelingen (wat meteen hun aanwezigheid op alle publieke en politieke fora verklaart). Een mooi voorbeeld hiervan is hun beslissende bijdrage aan de invoering van eerste zoning laws in 1916.³⁴⁹ In die zin is het dan ook logisch dat Berenice Abbott, binnen de context van een project dat niet alleen probeerde de stedelijke mutaties te tonen maar ze ook te duiden, zoveel aandacht zou besteden aan Fifth Avenue. Daar stond, zo leek het immers, iets wezenlijks op het spel.

Om Abbott's benadering van Fifth Avenue beter te duiden, lijkt het mij noodzakelijk om na te gaan hoe Fifth Avenue elders in tekst en beeld wordt verbeeld. Eerst zal nader ingegaan worden op het door de Fifth Avenue Association gecreëerde en wijd verbreide beeld van Fifth Avenue. Vervolgens worden twee publicaties onder de loep genomen die de interventies van de FAA voorafgaan: het gaat dan om een geïllustreerde stadsgids, *Kings Views of New York*, en een (ambitieuze) stadsgeschiedenis, het in 1899 verschenen monumentale boek *The New Metropolis*. Tot slot ga ik dieper in op de vijf hierboven vermelde fotografisch geïllustreerde boeken over Fifth Avenue, die tussen 1909 en 1948 werden gepubliceerd. Het laatste hoofdstuk van dit deel eindigt met een analyse van een aantal beelden die Abbott van de laan maakte. Alle hier onderzochte 'beelden' van Fifth Avenue worden als gelijkwaardig beschouwd: mijn analyses zijn erop gericht de particulariteit van elke voorstelling op het spoor te komen, niet om de waarachtigheid ervan (in

³⁴⁹ Ibidem, p. 53

welke mate ze overeenstemt met 'de werkelijkheid' van de laan) te onderzoeken. Mijn aanpak verschilt dan ook wezenlijk van de manier waarop bijvoorbeeld Max Page in zijn hoofdstuk over Fifth Avenue de beeldvorming door de FAA laat botsen met de fotografische registratie van de laan in een in 1910 door de New Yorkse uitgever J.F.L. Collins gepubliceerde toeristische gids over Fifth Avenue.³⁵⁰ In zijn commentaar op dat boek confronteert hij de 'interpretatie' van de FAA met de 'realiteit' van de fotografische opname. Deze confrontatie veronderstelt een erg naïef geloof in het fotografisch realisme. De fotografische opname wordt door Page toch vooral gelezen als een neutrale (en dus betrouwbare) geleider van informatie: zo heeft hij in zijn bespreking van het door J.F.L. Collins uitgegeven boek maar weinig oog voor de nochtans zeer opvallende kadrering. Ook op de specifieke vormgeving van het boek en de manier waarop deze de lectuur van de beelden (en dus ook van de verbeelde laan) beïnvloedt, let Page niet. Zoals later zal blijken uit mijn analyse van dit boek zijn het nochtans juist deze twee formele aspecten die ervoor zorgen dat dit boek wel degelijk een heel eigen interpretatie geeft van de laan.

³⁵⁰ Ibidem, pp. 37-40. Het door Page becommentarieerde boek zal door mij verderop in dit deel van het proefschrift uitvoerig worden geanalyseerd.

II. De Fifth Avenue Association

Het werkmateriaal bestaat uit een jaarverslag van 1910, twee bulletins, een bulletin van oktober 1925 en een van oktober 1927, een jaarverslag en verjaardagseditie van juni 1929.³⁵¹ Deze vier documenten worden bewaard in het archief van de New York Historical Society. De daarin opgenomen teksten én fotografische opnames laten de onderzoeker toe om niet alleen een beeld te krijgen van de manier waarop de associatie naar Fifth Avenue keek (welke waarden en betekenissen ze aan de laan toekende, welke instrumenten ze inzette om dat beeld bij een breed publiek ingang te doen vinden), maar ook om een beter inzicht te krijgen in de manier waarop de associatie haar eigen functioneren zag. Die dubbele lectuur, waarin zowel de beeldvorming van de laan als de zelfrepresentatie van de associatie onderzocht wordt, is nodig om vat te krijgen op de daden die de associatie stelde om het door haar gekoesterde beeld te verdedigen en waar mogelijk ook effectief te realiseren. Het beeld dat zij creëert van Fifth Avenue is meer dan een louter retorische figuur, het zet aan tot handelen.

1. Fifth Avenue, een zinnebeeld

De redevoering die Frederick D. Robinson, president van de City College of New York, uitsprak in 1929 ter gelegenheid van de 21^{ste} verjaardag van de Fifth Avenue Association (een redevoering die opgenomen werd in het ledenblad van juni 1929)³⁵² leert de onderzoeker veel over de waarden en betekenissen die de associatie verbond met Fifth Avenue. Zo beschrijft hij Fifth Avenue niet als een loutere verkeers- en verbindingsweg met woningen, winkels en kantoren, maar laadt hij de laan op met een aantal uitzonderlijke kwaliteiten:

‘The Avenue is to New York what the Via Sacra and Forum were to Ancient Rome, and what the Acropolis was to Athens. It stands in its usefulness, its beauty and majesty, a monument to American energy, ideals and taste. It stands for America, the land which draws

³⁵¹ De laatste drie documenten hebben als titel *The Avenue* en werden als ledenkrant verdeeld.

³⁵² *The Avenue*, juni 1929, pp. 1-2.

its inspiration from the cultures of all races and climes and adds to them new and original creations born of the boundless energy and high aspirations of youth.’³⁵³

De kwaliteiten die Robinson toekent aan de laan, zijn ‘nut’, ‘schoonheid’ en ‘grootseheid’. In die hoedanigheden vertegenwoordigt ze het hele land. Haar betekenis stopt niet aan haar eigen grenzen: ze behoort niet alleen toe aan de stad – ‘The Avenue is to New York (...)’ –, maar ook aan het land dat haar omringt. Ze geeft uitdrukking aan de energie van Amerika. Die energie mag dan al grenzeloos zijn (‘boundless’), ze is niet ongericht, ze is gebonden aan ‘ideals and taste’, aan ‘high aspirations’. Ze wordt niet verspild, maar gebruikt voor de creatie van een werkelijkheid die getuigt van idealen, smaak en hogere verzuchtingen. Vandaar dat Robinson de laan ook van een indrukwekkende pedigree kan voorzien: net zoals de Via Sacra, het Forum Romanum of de Akropolis de allerbeste kwaliteiten incarneerden van de cultuur waartoe ze behoorden, zo geldt dit ook voor Fifth Avenue: ‘Just as these ancient monuments were typical of earlier civilizations, so is the midtown section representative of modern America, and especially its metropolis New York’.³⁵⁴ Door de laan in een historische continuïteit te plaatsen met beroemde straten en pleinen uit de klassieke oudheid wordt Fifth Avenue opgeladen met een belangrijke culturele betekenis. Ze past in het rijtje van illustere voorbeelden van straten die de essentie van de cultuur waarin ze ontstonden tot uitdrukking wisten te brengen. In de laan, een in steen gezet symbool, komt het beste, het mooiste en het meest waarachtige dat de moderne Amerikaanse cultuur de wereld te bieden heeft samen.

Wat maakt Fifth Avenue nu precies tot ‘a worthy symbol of American business and American culture’?³⁵⁵ Dat heeft alles te maken met de maker van de laan, zo blijkt, met de Fifth Avenue Association. Halverwege zijn redevoeering stelt Robinson dat Fifth Avenue representatief is voor het moderne Amerika omdat het niet het resultaat is van ‘the edicts of a tyrant or

³⁵³ Ibidem, p. 1.

³⁵⁴ *The Avenue*, juni 1929, p. 2.

³⁵⁵ Ibidem, p. 1.

monarch with sole, unquestioned authority'.³⁵⁶ Zo onderscheidt de Amerikaanse laan zich meteen ook van haar voorgangers uit de oudheid: niet een soeverein wiens autoriteit niet in vraag gesteld kan worden, zoals 'a Pericles or an Augustus'³⁵⁷, ligt aan de basis van de ontwikkelingen van de laan, maar de Fifth Avenue Association, een 'democratic cooperation of many men, each seeking his own success, yet conducting his affairs with an eye also to the good of all'.³⁵⁸ De Fifth Avenue Association komt gezamenlijk tot beslissingen, naast 'democratic cooperation' heeft Robinson het nog over 'conference'.³⁵⁹ Op het einde van zijn redevoering feliciteert hij de vereniging dan ook met haar 'program of cooperative democracy'.³⁶⁰

De Fifth Avenue Association is bovendien meer dan een louter commerciële vereniging. Zij controleert niet alleen het handelsleven, maar waakt ook over de burgerzin. In zijn redevoering paart Robinson de behartiging van de handel voortdurend aan de aandacht voor het civisme. In het begin waar hij de koopmansgilden tot verre voorvaders maakt van de vereniging, stelt hij:

'You, merchant citizens of the greatest metropolis of the modern world, organized twenty-one years ago to preserve certain standards of commerce on the Avenue. You concerned yourselves with many things which affected your trade, but gradually the commercial aspect, though never lost, was augmented by ever wider and loftier programs of civic betterment, until you are now the guardians of the highest ideals of city life.'³⁶¹

Haar geschiedenis leest als een geleidelijke veredeling, een opgang in moreel opzicht die samengaat met een geografische verbreding, van de handhaving

³⁵⁶ Ibidem, p. 2.

³⁵⁷ Idem.

³⁵⁸ Idem.

³⁵⁹ Idem.

³⁶⁰ Idem.

³⁶¹ *The Avenue*, juni 1929, p. 2.

van 'certain standards of commerce on the Avenue' naar de koestering van 'the highest ideals of city life'. Ook verderop beklemtoont hij het samengaan van het commerciële met het civiele: 'Due consideration is given to commercial and civic interests'.³⁶² Hij roemt de FAA omdat de leden van de vereniging 'have combined business enterprise with public service'.³⁶³

Fifth Avenue wordt niet alleen vergeleken met klassieke straten en pleinen, maar ook met andere bekende Europese lanen van recentere datum – de Avenue de l'Opéra en de Rue de la Paix in Parijs, Bond en Regent Street in Londen, de Corso in Rome en Unter den Linden in Berlijn. Fifth Avenue zou echter radicaal verschillen van die Europese soortgenoten. De laan is niet in een enkelvoudig, simpel concept te vatten, ze bevat het programma van meerdere straten tegelijk: ze incorporeert zowel de 'show street of London, Regent Street'³⁶⁴ als 'its way of exclusive shops, Bond Street' als 'Mayfair' en ze is meer dan 'the far famed Avenue de l'Opera' en 'the Rue de la Paix' samen. Geen van deze lanen kan tippen aan Fifth Avenue. De Amerikaanse laan is in zekere zin een verbeterde versie van de Europese lanen. Robinson geeft toe dat Fifth Avenue – 'this epitome of the construction of the ages'³⁶⁵ – ten dele een herhaling is van een eerbiedwaardig verleden (net zoals ook Amerika trouwens een land is dat 'draws its inspiration from the cultures of all races and climes'³⁶⁶), maar net zoals het land het product is van een nog jonge cultuur, van een cultuur die van aanpakken weet, van een cultuur die de toekomst heeft, voegt ook de laan iets nieuws toe – 'a more novel and bolder note'.³⁶⁷ De specifieke nieuwigheid die Fifth Avenue introduceert, zijn de 'new, tall buildings of America, framed in steel and sheathed in marble, that rise above the busy street, sublime as the sides of the canons of the Far West (...)'.³⁶⁸ Het zijn nieuwe, rijzige, versterkte gebouwen, gemaakt van de

³⁶² Idem.

³⁶³ Idem.

³⁶⁴ Idem.

³⁶⁵ Idem.

³⁶⁶ Ibidem, p. 1.

³⁶⁷ Ibidem, p. 2.

³⁶⁸ Idem.

hardste materialen (staal en marmer), hoog verheven boven de drukke straat. Het zijn gebouwen ook die door Robinson als typisch Amerikaans beschouwd worden. Deze ondoordringbare hoogbouw, met gladde façades, roept in hem het beeld op van het Amerikaanse Westen met zijn diepe ravijnen en kolkende rivieren. Door de specifieke schoonheid van deze hoogbouw te verbinden met de sublieme schoonheid van het Amerikaanse Westen, een landschap dat een belangrijke plaats inneemt in het zelfbewustwordingsproces van de Amerikaanse natie, suggereert Robinson dat Fifth Avenue een gelijkaardige rol zou kunnen vervullen. Net zoals het Amerikaanse volk zich ‘herkent’ in het ruwe landschap van het Amerikaanse Westen, zo ‘herkent’ het zichzelf (het beste van zichzelf) in Fifth Avenue. Even verderop in de tekst wordt die eigenheid verder gepreciseerd als iets dat verbonden is met het handelsleven. Daar luidt het immers dat de wolkenkrabbers ‘things of beauty, born of the rush and necessity of business life’ zijn.³⁶⁹ Het schone en het nuttige zijn onverbrekkelijk met elkaar verbonden.

Fifth Avenue wordt hier opgevoerd als een na te volgen voorbeeld: de laan wordt hier een stedenbouwkundig model waar de rest van de stad, de natie (en uiteindelijk zelfs de hele wereld) zich aan kan spiegelen. Op het einde van zijn redevoering roept Robinson de Fifth Avenue Association, maker van de laan, dan ook op om haar beschavingswerk nog wat verder op te drijven, zich te wijden aan een ‘even a wider and loftier program. Without sacrificing your own peculiar work in the heart of the city, let your influence radiate further’.³⁷⁰ Fifth Avenue is op dat moment al het stralend middelpunt dat zijn invloed laat gelden op heel New York, in de toekomst moet het uitgroeien tot een lichtend baken voor heel de wereld.

2. Een waakzame associatie

Terwijl de toespraak van Robinson eerst nog suggereert dat het proces dat Fifth Avenue vormgeeft welhaast automatisch verloopt (het is een democratisch proces waarbij alle betrokken partners zich zonder enige

³⁶⁹ *The Avenue*, juni 1929, p. 2.

³⁷⁰ Idem.

bemoeienis van bovenaf geleid weten door een hogere burgerzin), maakt hij verderop duidelijk dat dit proces zonder het actieve ingrijpen van de Fifth Avenue Association wellicht niet mogelijk geweest zou zijn. De FAA verschijnt in zijn toespraak als een organisatie die erover waakt dat deze democratische impulsen in coherente daden omgezet worden. Maar daarmee stopte de bemoeienis van de FAA niet. Ze stond ook in voor het dagelijks beheer van de laan. Wie de andere artikels er even op naslaat, kan niet anders dan vaststellen dat de associatie een niet in te tomen activisme tentoonspreidde. Alles stelde zij in het werk opdat de laan haar symbolisch belang kon blijven behouden. De FAA zag zich met andere woorden voor de verantwoordelijkheid geplaatst om het door haar gepropageerde discours over de laan ook zichtbaar te maken voor hen die de laan bewoonden en/of bezochten. De laan moest het maatschappelijke en culturele prestige dat in de lovende woorden van Robinson tot uitdrukking komt, ook daadwerkelijk manifesteren: het moest tot uiting komen in de schoonheid van de architectuur, in de maatschappelijke status van de mensen die er woonden, werkten en winkelden, in het prestige van de instellingen die er hun thuis vonden. Bij het omzetten van woord in daad openbaarden er zich echter een aantal problemen. De teksten in de bulletins staan dan ook bol van de gevaren die de laan bedreigden. Het in stand houden van de symboolwaarde van Fifth Avenue vereiste dan ook een constante aandacht en zorg. Grosso modo zou men de gevaren in twee categorieën kunnen onderverdelen: gevaren die van elders kwamen (externe bedreigingen) enerzijds en uitdagingen die de laan zelf stelde (interne kwesties) anderzijds.

a) Externe bedreiging: het verkeer

Tot de eerste groep behoren de gevaren die van elders kwamen. Het ging dan onder andere om wetgevende initiatieven, stedelijke ordonnances en wetten afgekondigd in Albany, de hoofdstad van de staat New York die haaks konden staan op de zakelijke belangen van de laan. Stedelijke verordeningen in verband met de openbare netheid, de inzet van politie, het verkeersbeleid, enzovoorts werden dan ook nauwlettend in het oog gehouden. Om de eventuele nefaste gevolgen van dergelijke verordeningen of wetten tegen te gaan, volgde de FAA het politieke leven op de voet: een medewerker van de associatie was telkens aanwezig bij de plenaire vergaderingen van het congres,

elk wetgevend initiatief werd grondig uitgedplozen om eventuele problemen op voorhand te kunnen detecteren.³⁷¹

Sommige bedreigingen vereisten echter een actievere aanpak. Eén van de grootste problemen waarmee Fifth Avenue en de daarrond gelegen stadswijken (vanaf nu aangeduid met de term Fifth Avenue-sectie) vanaf de jaren twintig te kampen hadden, was de spectaculaire toename van het gemotoriseerd verkeer in de stad. De laan en de omliggende straten dreigden dicht te slibben. De Fifth Avenue Association had in samenspraak met de stad al een aantal maatregelen getroffen (de inplanting van verkeersstorens, later gevolgd door de geleidelijke introductie van elektrisch bediende verkeerslichten – de eerste in de hele stad), maar deze ingrepen volstonden niet langer. Samen met andere belangengroepen begon de FAA dan vanaf het midden van de jaren twintig te ijveren voor de constructie van een ondergrondse verkeerstunnel tussen Manhattan en Queens ter hoogte van 38th Street, een tunnel die het zware verkeer moest wegleiden van Fifth Avenue.³⁷² Om de politici te overtuigen van de noodzaak van deze tunnel werden er onder andere verschillende studies besteld die de haalbaarheid van het project moesten nagaan en tegelijkertijd ook de positieve gevolgen ervan voor de verkeerssituatie in heel New York moesten aantonen. (Uiteindelijk, na meer dan een decennium lobbywerk, zou de tunnel in 1940 door president Roosevelt plechtig geopend worden). De bemoeienissen van de FAA met de realisatie van deze tunnel, maken duidelijk dat het werkgebied van de associatie zich niet beperkte tot de Fifth Avenue-sectie, maar zich uitstreekte over heel de stad.

De associatie aarzelde niet om ook elders in de stad in te grijpen, zolang het maar de belangen van de Fifth Avenue-sectie bevorderde. Net zoals Robinson het voorstelde in zijn redevoering, zou men kunnen stellen dat de Fifth Avenue Association voor de hele stad zorgde. Alleen wendde de associatie haar macht toch vooral aan om haar eigenbelang te verdedigen: heel de stad moest zodanig georganiseerd worden dat de groei van het handelsleven op de Fifth Avenue-sectie ongehinderd voortgezet kon worden. (Zo wilde de

³⁷¹ *The Avenue*, juni 1929, p. 15.

³⁷² *The Avenue*, oktober 1927, p. 1 & p. 12 en *The Avenue*, juni 1929, pp. 8-9.

associatie wel ijveren voor de bouw van een ondergrondse tunnel om de verkeerschaos op haar straten te verminderen, maar weigerde ze pertinent iets te veranderen aan haar parkeerbeleid omdat dat laatste de belangen van de handelaars zou schaden.³⁷³) De associatie veroordeelde de rest van de stad tot een ondergeschikte rol: de stad draaide als een satelliet rond de Fifth Avenue-sectie. De associatie schrok er ook niet voor terug die ondergeschiktheid met keiharde cijfers te bewijzen: in haar ledenkrant van juni 1929 vermeldt ze fier dat de investeringen in vastgoed (nieuwbouw en renovatie) in de nauwelijks anderhalve vierkante mijl die de Fifth Avenue-sectie beslaat meer dan een vijfde van de totale investeringen in de stad vertegenwoordigt.³⁷⁴

b) Externe bedreiging: dieven, bedelaars, schooiers, leurders en oplichters

Naast deze grote, infrastructurele problemen waren er echter ook nog een aantal andere gevaren die de majestueuze laan van buitenaf bedreigden. Twee daarvan verdienen extra aandacht. Een eerste gevaar had te maken met de aanwezigheid van dieven, bedelaars, schooiers, leurders en oplichters van allerlei slag. Schooiers en bedelaars schaadden niet alleen de reputatie van de straat (hun aanwezigheid stoorde het winkelende publiek), maar zorgden ook voor heel wat economisch nadeel. Zo liet de FAA op een bepaald moment een studie uitvoeren waaruit moest blijken dat sommige bedelaars tot wel 500 dollar per week ‘verdienden’ op Fifth Avenue, geld dus dat niet uitgegeven zou worden bij de handelaars zelf. Hun aanwezigheid leidde bijgevolg onrechtstreeks tot omzetverlies. Alhoewel een stedelijke verordening bedelaars en leurders verbood hun activiteiten in de Fifth Avenue-sectie te ontplooiën, bleven ze toch massaal opduiken (in 1928 waren ze nog goed voor meer dan 4.000 arrestaties).³⁷⁵ Om ze te weren werd er door de politie, op aanraden van de associatie, een speciale dienst in het leven geroepen, de Mendicancy Squad, die samen met inspecteurs van de associatie altijd

³⁷³ *The Avenue*, juni 1929, pp. 8-9.

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 5.

³⁷⁵ *Ibidem*, p. 11.

aanwezig was op straat. Verder kon de FAA rekenen op de steun van een klein leger van politie- en verkeersagenten en detectives in burger, zo'n 500 in totaal, om de welvarende buurt voortdurend te bewaken. Op drukke momenten stond er een agent geposteerd op elk kruispunt tussen 34th Street en 59th Street, terwijl detectives in burger de menigte incognito in de gaten hield.³⁷⁶ Het maakte de Fifth Avenue-sectie tot de best bewaakte en gecontroleerde zone in heel New York. Alhoewel deze agenten niet onder het rechtstreekse gezag van de FAA vielen, werden hun aanwezigheid en takenpakket wel mee bepaald door de associatie: zij waren er in eerste instantie om de belangen van de handelaars te verdedigen.

Verder bond de associatie ook de strijd aan tegen oplichters. Die waren niet noodzakelijk fysiek aanwezig in de laan, maar ze gebruikten de sectie wel als jachtterrein voor hun duistere activiteiten. Ze probeerden via de telefoon onder het mom van een goed doel geld af te troggelen van rijke handelaars, of vroegen geld voor het plaatsen van een advertentie in een door hen uitgegeven magazine in ruil voor allerlei hand- en spandiensten (zoals het zeged laten verdwijnen van verkeersovertredingen). Handelaars die informatie wensten in te winnen over dergelijke oplichterspraktijken konden terecht bij het Personal Service Bureau van de FAA, dat over een lijst beschikte van geregistreerde en dus respectabele 'goede doelen'.³⁷⁷

c) Externe bedreiging: de kledingindustrie

Bedelaars, dieven en oplichters waren echter niet de enige mensen die volgens de associatie niet thuishoorden op de laan, ook de werknemers van de talloze kledingateliers die op de laan gevestigd waren (en dan vooral op het lager gelegen gedeelte ervan, onder 34th Street) waren er niet welkom. De intrede van de kledingindustrie op de laan zette het zorgvuldig gecreëerde beeld van Fifth Avenue als een plaats waar er toch voornamelijk gewoond en gewinkeld werd onder druk. Her en der verspreid in de laan was er weliswaar al een tijdje wat lichte industrie aan te treffen (kleine naaiateliers op de

³⁷⁶ *The Avenue*, oktober 1925, p. 1.

³⁷⁷ *The Avenue*, oktober 1925, p. 11.

hogere verdiepingen bijvoorbeeld die verbonden waren met een kledingwinkel op het gelijkvloers), maar de massale instroom van grootschalige kledingateliers dreigde het aanzijn van de laan drastisch te veranderen (Fifth Avenue werd toch eerder beschouwd als een plaats van consumptie, dan wel van echte productie). New York was al sinds het einde van de 19^{de} eeuw het belangrijkste Amerikaanse modecentrum en zou het dat in de eerste drie decennia van de 20^{ste} eeuw blijven. Vanaf de eeuwwisseling begon deze industrie – die tot dan voornamelijk in de buurt van de Lower East Side gevestigd was – echter langzaam noordwaarts op te schuiven, een beweging die haar uiteindelijk in de buurt van Fifth Avenue zou brengen.

In haar tekst over de New Yorkse mode-industrie tijdens het interbellum onderscheidt N.L. Green drie redenen voor deze massale verplaatsing.³⁷⁸ Een eerste heeft te maken met de algemene beweging noordwaarts, van inwoners, handelszaken en werkplaatsen. In het geval van de kledingnijverheid werd die beweging nog versterkt door de bouw van twee grote treinstations (de opening van Penn Station in 1910 en de heropening van Grand Central Terminal in 1913) in de buurt van 42nd Street. Even belangrijk was de nabijheid van het cliënteel: toen dit publiek (van welgestelde dames) zich richting bovenstad bewoog, kon de industrie niet anders dan volgen. Een tweede reden kan teruggevoerd worden tot de veranderingen in de industriële productie van de modeartikelen: waar men eertijds het hele productieproces – van ontwerp, snit, naaiwerk tot verkoop – zelf in handen hield, begon men meer en meer met tussenpersonen te werken. Eerst werd de rechtstreekse band tussen productie en verkoop doorgeknipt, later werden ook de verschillende fases van de productie uit elkaar gehaald, waarbij ontwerp, snit en naaiwerk ieder aan andere ateliers uitbesteed werden. Omdat dit systeem enkel economisch zinvol was indien de fysieke afstand tussen de werkplaatsen niet al te groot was zodat de stukken snel konden circuleren, vestigden ze zich in elkaars buurt. Dat leidde vaak tot hoge concentraties van ateliers op een plaats, wat aanleiding gaf tot een gespannen verhouding met de buurt (dit gold in elk geval voor de Fifth Avenue-sectie).

³⁷⁸ Voor een analyse van de kledijnijverheid in New York en de manier waarop deze zich in de stad verankerde, baseer ik mij op het artikel van N.L. Green, 'Sweatshop Migrations: The Garment Industry Between Home and Shop', in: D. Ward en O. Zunz (ed.), *The Landscape of Modernity. New York City 1900-1940*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1992, pp. 213-232.

Ten slotte, de derde reden, was er de toenemende sociale en politieke druk op de uitbaters van deze sweatshops om de werkomstandigheden van hun arbeiders te verbeteren. Zo werden er bijvoorbeeld naar aanleiding van één van de grootste industriële rampen in de geschiedenis van New York – de brand in de Triangle Shirtwaist Factory, die op 25 maart 1911 het leven kostte aan 146 werknemers – eindelijk strengere eisen gesteld aan het gebouw waarin de industriële activiteit ontplooid werd. Deze nieuwe, brandveilige gebouwen lagen niet langer in de Lower East Side, maar wel in de bovenstad, waar de constructies van recentere datum waren. Vooral de zogenaamde industriële loftgebouwen vielen in de smaak: ze waren niet alleen brandveiliger, maar vaak ook groter (zodat de door mankracht aangedreven naaimachines konden vervangen worden door grotere, maar efficiëntere elektrische exemplaren) en ze waren vooral eenvoudiger aan te passen (zodat ateliers konden krimpen of uitzetten al naargelang de markt dat vroeg). Men kon ze vooral tegen een aantrekkelijke prijs huren in de buurt van Fifth Avenue (tussen Washington Square en 42nd Street), waar er een overaanbod van lofts was.

Naast de vele infrastructurele problemen die de kledingindustrie met zich meebracht – ze trok extra (en vaak zeer traag lopend) verkeer aan en deed dus de al bestaande congestie nog toenemen – was er ook nog een ander, en voor de luxueuze handelszaken zeer heikel probleem: de verhuizing van deze sweatshops ging namelijk ook gepaard met een ware volksverhuizing. De arbeiders, geronseld in de arme migrantenmilieus van de Lower East Side, pasten niet in het sociale beeld dat de bewoners en handelaars van Fifth Avenue zo zorgvuldig geconstrueerd hadden. Vooral 's middags, wanneer de arbeiders hun lunchpauze namen, veranderde het voorkomen van de avenue volledig (ze leek nu eerder op het luidruchtige en platvloerse Broadway). De (storende) aanwezigheid van de rondlummelende en onaangepaste arbeiders zorgde voor een ware cultuurschok en – erger nog – joeg klanten (tere dames uit de hogere kringen) weg. Een reactie van de Fifth Avenue Association op deze sociale verloedering kon dan ook niet uitblijven. Eerst probeerde zij de politie in te schakelen om rondsloeterende arbeiders op te pakken en zelfs op te sluiten. Toen dit drieste politieoptreden op verzet stootte van de burgemeester, wierp de vereniging het over een andere boeg en ontwikkelde ze een didactisch programma: de arbeiders werd voortaan via borden

uitgelegd hoe ze zich in de openbare ruimte dienden te gedragen.³⁷⁹ Alles werd in het werk gesteld om de sociale segregatie die het succes van Fifth Avenue uitmaakte, te handhaven. Het uiteindelijke doel was het beeld van een exclusieve avenue zonder landlopers, bedelaars, immigranten en arbeiders te bestendigen.

Met de afkondiging van de eerste zoning laws in 1916 kreeg de Fifth Avenue Association nog een ander en, zo zou al snel blijken, een uiterst krachtig instrument in handen om de ontwikkeling van de laan in de gewenste richting te sturen. Deze wetten waren het resultaat van jarenlange (en vaak bikkelharte) onderhandelingen tussen de pleitbezorgers voor een zo ongebonden mogelijke vastgoedmarkt en een losse alliantie van stadshervormers (waaronder de FAA) die ten minste de meest aperte ontsporingen van een op hol geslagen marktmechanisme aan banden wou leggen. Het was een poging om de bruuske tempowisselingen van een oververhitte vastgoedmarkt met zijn plotse booms en al even onverwachte busts onder controle te krijgen.³⁸⁰ De wet legde voor het eerst een aantal beperkingen vast met betrekking tot de grootte en het volume van nieuwe constructies en, zeer belangrijk vanuit het oogpunt van de FAA, legde een rationele organisatie van stedelijke functies op. Residentiële, commerciële en industriële functies werden netjes uit elkaar gehaald en kregen elk eigen zones toegewezen: vermenging werd tegengegaan, scheiding werd, waar mogelijk, aangemoedigd. Het hoger gelegen deel van Fifth Avenue en zijn onmiddellijke omgeving werden daarbij aangeduid als een residentiële buurt met commerciële accenten, terwijl zware industriële activiteiten (de kledingnijverheid inbegrepen) er niet langer thuishoorden. Deze zoning law werd het krachtigste wapen dat de FAA kon inzetten om haar programma van sociale en functionele segregatie te realiseren. Meteen na de goedkeuring van de wet lanceerde de FAA tezamen met een aantal andere groeperingen dan ook de Save New York-campagne. Het doel van de campagne bestond erin de bestaande naaiateliers met zachte dwang van Fifth Avenue te verdrijven. De actie bleek uiterst effectief: op het einde van de jaren twintig waren de

³⁷⁹ Max Page, *The Creative Destruction of Manhattan 1900-1940*, University of Chicago Press, Chicago, 2000, p. 64.

³⁸⁰ Ibidem, p. 65.

meeste werkplaatsen inderdaad verhuisd naar de buurt rond Seventh Avenue, een buurt die vanaf dat moment bekend zou staan als de 'Garment District'.³⁸¹

d) Interne uitdagingen: de architectuur

Naast al deze gevaren die de laan van buitenaf bedreigden, waren er ook heel wat interne problemen die de niet aflatende waakzaamheid van de Fifth Avenue Association vereisten. Het ging dan meestal om vrij onschuldige onachtzaamheden, zoals bijvoorbeeld een luifel die na een intense regenbui niet opnieuw dichtgeklapt werd en zo de visuele harmonie van de laan in gevaar bracht, maar die toch de integriteit van de hele laan konden aantasten indien ze niet op tijd ontdekt en/of opgelost werden. Maar er waren ook ernstigere tekortkomingen. Een eerste, nogal in het oog springend gebrek: de aanwezigheid van nogal wat onaanzienlijke architectuur in de laan. De associatie pochte vaak over de kwaliteitsvolle architectuur van de laan, maar beseftte tegelijkertijd dat ze vaak overgeleverd was aan de grillen van de bouwpromotoren en de door hen aangestelde architecten. De povere, ongeïnspireerde architectuur van de talloze goedkope industriële loftgebouwen op het lager gelegen deel van de laan illustreerde perfect het probleem: hebzuchtige bouwheren deden niet meteen sprankelende gebouwen verrijzen.

Het promoten van waardevolle architectuur was dan ook een van de eerste streefdoelen die de vereniging zich bij haar stichting in 1907 gesteld had. Naar het voorbeeld van de negentiende-eeuwse stadsbewegingen ter bevordering van de leefbaarheid van de stad, streefde zij in eerste instantie naar een of andere vorm van 'city beautification'. Door in te grijpen in de organisatie (en het voorkomen) van de publieke ruimte, hoopte zij Fifth Avenue te laten uitgroeien tot het civiele centrum van New York, de laan die de hooggestemde ambities van de metropool die de stad ondertussen geworden was, zou kunnen incarneren. Vandaar dat de FAA onverdroten bleef ijveren voor waardevolle architectuur: huurders, eigenaars en bewoners

³⁸¹ N.L. Green, 'Sweatshop Migrations: The Garment Industry Between Home and Shop', in: D. Ward en O. Zunz (red.), *The Landscape of Modernity. New York City 1900-1940*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1992, pp. 213-232

werden bewust gemaakt van de waarde van 'goede' architectuur, het stadsbestuur werd onder druk gezet om een einde te stellen aan de wildgroei van goedkope en snel opgetrokken lofts. Zelf gaf de associatie ook het goede voorbeeld door elk jaar enkele gebouwen te selecteren (waarbij zowel nieuwbouw als renovatie in aanmerking kwam) en die te prijzen.³⁸²

e) interne uitdagingen: de winkel

Een tweede, daarmee samenhangend probleem had te maken met winkeliers die hun winkels lieten verkommeren of er een zootje van maakten. In een artikel in de ledenkrant van oktober 1927 beklemtoont de associatie dat de winkel en het gebouw waarin hij ondergebracht is, een geheel behoren te zijn. Gebouwen waarvoor de architect zowel de winkel als de erboven liggende ruimten ontwierp, genoten dan ook de voorkeur. Ook de huurder van de winkel werd er door de associatie toe aangezet de oorspronkelijke winkelinrichting zoals die door de architect ontworpen was te respecteren: te vaak, zo stelde de FAA moedeloos vast, leidde het individualisme van de zelfstandige winkelluitbater ertoe dat de winkel er vreemd uitzag, zich duidelijk begon te onderscheiden van het gebouw waarvan het een onderdeel was, een aparte eenheid werd.³⁸³ De harmonie was geschonden.

Maar nog meer dan de samenhang tussen de winkel en het pand was het voorkomen van de vitrine een bron van constante zorg. Als antwoord op dit probleem schreef de associatie in 1927 een wedstrijd uit voor het mooiste winkelraam. De wedstrijdformule, zo stelde de FAA, had twee belangrijke voordelen. Zij stelde de organisatoren in de gelegenheid om via de winnaar van de wedstrijd meteen de andere (minder gefortuneerde of minder verbeeldingsrijke) winkeliers te tonen hoe het dan wel moest. Maar zij bood ze tevens de kans om een aantal standaarden naar voren te schuiven die een in se wilde praktijk, waarbij iedereen naar eigen inzicht aan de slag ging, enigszins konden temmen. Een vitrine moest immers aan welbepaalde vereisten voldoen wilde ze opgemerkt worden door de jury: ze diende een

³⁸² *The Avenue*, oktober 1925, p. 4 en *The Avenue*, oktober 1927, p. 9

³⁸³ *The Avenue*, oktober 1927, p. 11.

‘artistieke achtergrond’ te hebben (het begrip ‘artistiek’ wordt echter niet verder toegelicht), de gepresenteerde koopwaar moest beperkt in aantal blijven (geen wanordelijke overvloed), het licht diende getemperd te zijn en al te opzichtige theatrale effecten moesten vermeden worden.³⁸⁴ Alleen al de aanwijzingen voor het gebruik van licht zijn een mooie illustratie van de waarden waarmee de laan zich volgens de FAA onderscheidde van de overige commerciële lanen in de stad: de hele laan moest getuigen van terughoudendheid, welvoeglijkheid, gereserveerde afstandelijkheid.

f) interne uitdagingen: reclame

Ook andere aspecten van de voorgevel van de winkelpanden baarden de associatie zorgen. Een ervan was de luifel die de winkel en zijn klanten tegen guur weer moest beschermen. Ook voor de markies had de associatie regels. Haar afmetingen lagen vast. Schelle kleuren waren verboden. Ze mocht geen reclame bevatten, enkel de naam van de zaak. Ze mocht ook niet langer dan strikt noodzakelijk uitgeklat blijven. Eenmaal het gure weer voorbij moest ze onmiddellijk weer opgevouwen worden (de FAA zond haar inspecteurs regelmatig uit om na te gaan of de handelaars deze voorschriften wel toepasten). Luifels staken uit en braken zo de eenheid van de gladde façade, vandaar het strenge optreden van de associatie. Ook wat gevelreclame betrof stond ze niet alles toe. Schreeuwerige lichtreclame kon al helemaal niet. Uithangborden had ze aan allerlei strikte regels onderworpen. Ze mochten bijvoorbeeld niet meer dan 30 cm. uitsteken, waardoor ze meteen zo klein moesten blijven dat ze feitelijk nutteloos werden.³⁸⁵ Ze konden ook niet om het even waar op de gevel aangebracht worden. De associatie had zelfs een reglement opgesteld dat bepaalde hoeveel en welke reclame er op de afscheiding kon vermeld worden die de aannemer van diezelfde associatie voor een bouwplaats moest plaatsen om het aan het zicht van het publiek te onttrekken.³⁸⁶ Telkens weer werd er op toegekeken dat niets de zo secuur opgebouwde reputatie van Fifth Avenue als een distinctieve, harmonieuze laan zou schaden.

³⁸⁴ *The Avenue*, oktober 1927, p. 11.

³⁸⁵ *The Avenue*, juni 1929, p. 6.

³⁸⁶ *The Avenue*, oktober 1925, p. 3.

g) interne uitdagingen: het voetpad en de rijweg

Ook het voetpad ontsnapte niet aan de aandacht van de associatie. Het moest er te allen tijde proper en netjes bij liggen. Met dat ideaal voor ogen legde de associatie een aantal regels vast. Het trottoir moest niet alleen voor acht uur 's morgens schoongemaakt worden, er diende geregeld opnieuw geveegd te worden. Mocht het bijeengeveegde vuil eerst nog in de goot geborsteld worden, vanaf 1928 moest het in een speciaal daartoe bestemde afgesloten bak gegooid worden. Elke dag veegde de stedelijke reinigingsdienst daarenboven de hele laan schoon (een karwei dat ze voor zes uur diende uitgevoerd te hebben).³⁸⁷ Net als de stoep moest ook de goot smetteloos zijn. Als de inplanting van stedelijk meubilair indruiste tegen de belangen van de handelaars – zoals de plaatsing van telefooncellen door de politie op het trottoir vlak in de buurt van handelszaken bijvoorbeeld³⁸⁸ – dan was de associatie er als de kippen bij om het probleem bij de bevoegde instanties aan te kaarten. In het geval van de telefooncellen bijvoorbeeld werd er onmiddellijk besloten ze elders te plaatsen, daar waar ze de handel niet schaadden (doordat ze een of andere vitrine aan het zich onttrokken) en geen gevaar vormden voor handelaars en klanten (als schuilplaats voor dieven vanwaar ze snel en onverhoeds konden toeslaan). Ook de straat, het wegdek zelf, werd nauwgezet in het oog gehouden. Elke dag speurde men de rijweg af op zoek naar eventuele gaten in de bestrating of andere infrastructurele gebreken. Wanneer zo'n onvolkomenheid aan het licht kwam, werd er onmiddellijk ingegrepen: een gat in het wegdek bijvoorbeeld werd dezelfde nacht nog gedicht (na het sluiten van de handelszaken uiteraard).³⁸⁹

Maar de associatie hield zich niet enkel bezig met materiële mankementen: ze bekommerde zich ook om het verkeer op de laan, het komen en gaan van voertuigen en personen. Er is hierboven al gewezen op haar aanpak van de congestie of haar nimmer aflatende strijd tegen onwelkome gasten (bedelaars, schooiers, leurders, slenterende werklui,...), maar daarnaast probeerde de associatie ook het aantal parades dat er jaarlijks georganiseerd werd zoveel

³⁸⁷ *The Avenue*, juni 1929, p. 12.

³⁸⁸ *Ibidem*, p. 18.

³⁸⁹ *Ibidem*, pp. 6-7.

mogelijk te beperken. Enkel parades met een duidelijke patriottistische inslag konden nog getolereerd worden. Zowel het tijdstip waarop ze konden georganiseerd worden (het liefst op dagen wanneer de handel er het minst hinder van zou ondervinden) als de route die ze moesten volgen (met een lichte voorkeur voor het hoger gelegen deel van Fifth Avenue, vlak langs Central Park, waar er nauwelijks handelszaken gevestigd waren) werden strenger gereguleerd.³⁹⁰ De paradox was dat de parade, net een van de indicatoren van de belangrijke maatschappelijke status van Fifth Avenue, tegelijkertijd ook een potentieel gevaar voor de laan inhield (ze belemmerde het handelsleven op de laan). Het maakt duidelijk dat de associatie het civiele belang van de laan toch vooral liet samenvallen met de economische belangen van de handelaars.

3. Fifth Avenue, een te realiseren project

Er was letterlijk niets – geen opwaaiend stofje, geen zuchtje wind, geen druppeltje regen, geen loszittende tegel, geen put in de weg, geen achteloos weggegooid krant, geen snipper papier, geen onvoorziene samenschooling, ... – dat aan het immer waakzame oog en oor van de associatie ontsnapte. Alles werd gecontroleerd, alles werd gereguleerd. Impliciete gedragsregels werden voortdurend expliciet gemaakt. Waar mogelijk werd samengewerkt met politie en gemeente: de associatie probeerde de gemeente ertoe te bewegen ordonnanties uit te vaardigen en vervolgens zette ze de politie ertoe aan erop toe te zien dat ze nageleefd werden. Indien samenwerking met gemeente en politiek niet mogelijk was, werd er via publieke oproepen, gerichte campagnes, wijd verspreide publicaties geprobeerd storend gedrag in de kiem te smoren of bij te sturen. Maar de Fifth Avenue Association zou naar eigen zeggen meer zijn dan een vereniging die de Fifth Avenue-sectie beheert: eerder dan een soort van conciërge die het dagelijks reilen en zeilen in de gaten houdt (en waar nodig bestraffend optreedt), ziet ze zichzelf als een medestander die de sectie helpt haar potentieel ten volle te realiseren. De hierboven opgesomde problemen zijn voor haar dan ook niet meer dan weerstanden die simpelweg overwonnen kunnen worden. Het zijn

³⁹⁰ Ibidem, p. 11.

oppervlaktefenomenen die de dieper gelegen waarde van de sectie niet kunnen aantasten.

In een artikel dat verscheen in de ledenkrant van oktober 1927 geeft de Fifth Avenue Association zelf een mooie (maar tegelijkertijd ook complexe) omschrijving van de manier waarop zij haar relatie met de laan denkt:

‘The work of your Association in twenty years of its existence has secured for it the enviable reputation of being the one civic organization in the country which, in confining itself to a limited territory, has become so associated with that territory that every movement that occurs there, every influence that threatens that area, every encroachment, every detraction, is known to that Association long before any physical change or alteration is attempted.’³⁹¹

In deze passage verschijnt de FAA als een vereniging die het begrip ‘associatie’ letterlijk neemt: ze is deelgenoot van het object (de Fifth Avenue-sectie) dat ze zegt te representeren, ze is haar meest intieme bondgenoot (zie de Latijnse term ‘socius’). De FAA voelt zich zodanig verbonden met de sectie dat ze er als het ware één geheel mee vormt. Ze is zo vastgeklonken aan het territorium dat ze zegt te verdedigen, dat ze elke beweging die zich daar voltrekt, elke potentiële inbreuk op haar integriteit, al kent – niet voelt, maar kent – nog voor deze zich ook daadwerkelijk gemanifesteerd heeft. De associatie en de sectie die ze verdedigt, zijn als het ware tot één figuur, tot één lichaam, samengesmolten: de eenheid tussen beiden is absoluut en ondeelbaar. De FAA is dan niet zomaar een vertegenwoordiger van de sectie, neen, ze valt er volledig mee samen. Die identificatie tussen de associatie en de Fifth Avenue-sectie is zo totaal dat de vereniging zelfs blijkt te beschikken over bijna bovenmenselijke vermogens: ze kent de toekomst al vooraleer deze realiteit wordt. In de mate dat de sectie en de vereniging zichzelf als één lichaam presenteren, zou men kunnen stellen dat de FAA het verstandelijke deel incarneert: ze poneert zichzelf hier als de instantie die over het vermogen beschikt om in te schatten, om te overzien, om te oordelen en om

³⁹¹ *The Avenue*, oktober 1927, p. 6.

dienovereenkomstig te handelen. Elders in dezelfde tekst omschrijft de vereniging haar taak nog als volgt: ‘vigilance over, and service to, the Avenue’.³⁹² Waakzaamheid gaat hier gepaard met dienstbaarheid. Waakzaamheid: de FAA waakt over Fifth Avenue en zorgt ervoor dat ze niet verzaakt aan haar droom uit te groeien tot het ‘symbol of the idealistic spirit which is the backbone of all American commercial enterprise’.³⁹³ Dienstbaarheid: de associatie stelt zich ten dienste van de laan, van wat ze droomt te worden. Ze legt geen programma op, ze voert enkel uit wat reeds besloten ligt in de ‘realiteit’ van Fifth Avenue.

De associatie hult zich hier in de rol van beschermheer. Door zichzelf zo op te werpen als het waakzame, oordelende, beschermende verstand ontstaat wel het gevaar dat de vereniging zich toch eerder als een conservatieve kracht manifesteert, dat wil zeggen als een associatie die vooral het bestaande wenst te consolideren, die vooruitgang (en dus verandering) in de weg staat. Vooral de zinsnede ‘every movement that occurs there’ zou kunnen gelezen worden als een verzet tegen verandering tout court en niet enkel tegen negatieve invloeden. Ook het onbepaald laten van welk soort verandering nu precies het object van hun spiedende blik uitmaakt – het gaat om ‘any physical change or alteration’ – ondersteunt dergelijke lectuur nog. Het heeft er dus alle schijn van dat de FAA enkel ijvert voor het behoud van het status quo, alsof haar acties enkel tot doel hebben een bepaalde (huidige) situatie te bevriezen. Om deze indruk van een conservatief bolwerk tegen te gaan acht de vereniging het dan ook noodzakelijk om haar verhouding tot verandering wat preciezer te articuleren. Zo schrijft ze:

‘Your Association (...) has grasped the spirit of progress and the visions of tomorrow, without for a moment sacrificing reverence of the past.’³⁹⁴

De associatie roept zichzelf hier uit tot een vereniging die stevig ingeplant is in de geest van het heden, die de verzuchtingen van het eigen tijdperk, zijn

³⁹² *The Avenue*, oktober 1927, p. 6.

³⁹³ Idem.

³⁹⁴ Idem.

wensdromen (elders in de tekst luidt het 'dreams of tomorrow'), zijn visie op de toekomst, doorgrond en omarmd heeft. De associatie is een progressieve vereniging die zich inschrijft in de heersende 'spirit of progress'. Met het centraal stellen van het idee 'progress' beklemtoont de vereniging dat ze weliswaar gekant is tegen radicale verandering, maar daarom nog niet tegen verandering an sich. Het gaat immers om verandering die als vooruitgang begrepen wordt, dat wil zeggen als een geleidelijk proces dat ultiem leidt tot een betere toestand, tot groei, tot ontwikkeling.³⁹⁵ De 'progress' waarvoor de FAA pleit betekent dus geen breuk met het verleden, enkel een verhevigde voortzetting ervan. De acties die ze vandaag onderneemt zijn erop gericht het verleden te actualiseren.

Het toekomstige Fifth Avenue dat de associatie wenst te realiseren is immers geworteld in het verleden van de laan, in haar 'traditions of yesterday'. Opnieuw beklemtoont de FAA echter dat ze zich niet zomaar opwerpt als een fanatieke verdediger van het oude, van de traditie. Het ontzag voor de traditie wordt gekoppeld aan een jeugdige dadendrang. De FAA is, zo stelt ze meermaals in de tekst, een nog jonge vereniging, een vereniging die met het enthousiasme eigen aan de jeugd haar programma wenst te verwezenlijken. Hier is echter geen 'intolerant youth' aan het werk, maar een gedreven vereniging die 'arm in arm with the traditions of yesterday and the dreams of tomorrow' ³⁹⁶ de problemen en uitdagingen waar de laan voor staat krachtdadig zal oplossen. De associatie laadt zich hier op met de energie en de daadkracht van de jeugd, geen baldadige jeugd die het oude vernietigt, maar die er juist vanuit een diepe eerbied voor de tradities, een nieuwe, moderne invulling probeert aan te geven. De FAA presenteert zichzelf hier uiteindelijk als een bruggenbouwer, als een instantie die verleden, heden en toekomst van de laan met elkaar kan verbinden. Ondanks haar jeugdige branie staat zij garant voor een diepere temporele continuïteit.

Maar om die verbindende instantie te kunnen zijn, moet de Fifth Avenue Association wel eerst nog duidelijk maken waaruit die 'traditions of yesterday' nu precies bestaan. De vereniging kan daarbij terugvallen op een in

³⁹⁵ Zie definitie 'progress' in *Oxford Dictionary of English*.

³⁹⁶ *The Avenue*, oktober 1927, p. 6.

verschillende teksten en publicaties terugkerend beeld van Fifth Avenue als een laan die vooral opvalt door de maatschappelijke status van haar bewoners: het is een exclusieve residentiële laan waar de elite woont.³⁹⁷ Opvallend is echter dat de associatie er al snel toe overgaat dat traditionele beeld van een elitaire residentiële laan aan te passen. Zo speelt de residentiële functie van de laan nauwelijks nog een rol van betekenis in haar benadering van de laan. Bijna alle acties die de vereniging onderneemt, zijn bijvoorbeeld gericht op een verdere uitbreiding en verankering van het handelsleven, niet op een stabilisering van de residentiële markt. Dat de residentiële functie zo weinig aandacht krijgt van de associatie, heeft ongetwijfeld iets te maken met de samenstelling ervan: zo waren vele leden handelaar (of ze bezaten huurpanden op de laan), maar opvallend weinig leden woonden nog echt op de laan.³⁹⁸ De associatie creëerde met andere woorden een nieuw beeld van de laan, aangepast aan de economische activiteit van het merendeel van haar leden. In de definitie van dit 'nieuwe' beeld van Fifth Avenue kon het eertijds residentiële karakter van de laan nog een rol spelen, maar dan enkel wegens de waarde die men aan het wonen op de laan verbond (of beter, en preciezer, wegens de maatschappelijke status van hen die deze residenties betrokken). De 'traditions of yesterday' waarnaar in de tekst verwezen wordt, slaan dan toch vooral op de sociale gebruiken van hen die de laan eertijds bewoonden en die zo bijdroegen tot het beeld van een exclusieve, elitaire, prestigieuze laan.

Het verlangen van de associatie dat eerbiedwaardige verleden te koppelen aan het (wat complexere) heden maakt meteen duidelijk waarom ze zich zulke zorgen maakte over de toekomst. In het licht van het prestigieuze karakter dat de laan verworven had door het sociale aanzien van haar bewoners, kon alleen die handel die eenzelfde soort van prestige en luxe uitstraalde, toegelaten worden. Het handelsleven dat de associatie wilde bestendigen (en zelfs versterken) was dat van de luxueuze detailhandel: wel juweliers, goudsmeden, bonthandelaars, hoedenmakers, gespecialiseerde modezaken, pianoverkopers,

³⁹⁷ Een dergelijk discours over de laan kan bijvoorbeeld aangetroffen worden in het in 1899 verschenen boek *The New Metropolis*, een uit de kluiten gewassen stadsgeschiedenis, die in een later deel van dit hoofdstuk nog uitvoerig geanalyseerd zal worden.

³⁹⁸ Max Page, *The Creative Destruction of Manhattan 1900-1940*, University of Chicago Press, Chicago, 2000, pp. 53-54.

kunstgalerijen, kantoorgebouwen en clubs, maar geen ordinaire restaurants, geen groothandel, geen goedkope massaproducten en al zeker geen industriële activiteit. Toch kon ook de immer waakzame associatie niet verhinderen dat deze minderwaardige handelszaken er zich vestigden. Vooral in het lager gelegen deel (het deel tussen 14th Street en 34th Street) stond de handel onder druk (druk die o.a. veroorzaakt wordt door de instroom van de kledingindustrie). Niet verwonderlijk dus dat deze zone op bijzonder veel aandacht mocht rekenen. Zo lanceerde de FAA in 1925 een campagne voor een nieuwe provisie in de zoning law zodat ze over voldoende wapens zou beschikken om het lager gelegen deel te beschermen tegen verdere verloedering.³⁹⁹ Enkele jaren later zou de vereniging haar slag thuis halen en in 1928 organiseerde ze een speciale inspectieronde om alvast alle tekorten van het gebied tussen 23rd en 34th Street nauwgezet op te tekenen. Eigenaars en huurders van winkelpanden werden vervolgens aangesproken en aangemaand 'to (...) clean up the litter, remove signs, and otherwise improve the appearance of their property'.⁴⁰⁰ In de beschrijving van het deel begrepen tussen 14th Street en 23rd Street wordt er dan weer fier gemeld dat de strengere zoning law daar haar eerste vruchten begint af te werpen en dat handelszaken er terugkeren. Wel blijft het noodzakelijk de eigenaars erop te wijzen hun verplichtingen beter na te komen: '(to) discontinue all bizarre practices, and promote to the best of their ability an attractive spirit of worth and stability'.⁴⁰¹

Wat deze verslagen ons leren is dat de laan blijkbaar niet overal even prestigieus is, dat ze uit twee onderscheiden delen bestaat: een eerbiedwaardig hoger deel en een problematisch lager deel. Toch wordt dat verschil door de FAA nooit geëxpliciteerd als een echte, scherpe cesuur. Het problematische statuut van het lager gelegen deel wordt weliswaar erkend, maar de associatie benadrukt toch vooral de inspanningen die ze zich getroost om dat deel terug aansluiting te doen vinden bij het hogere deel van de laan. Ze houdt nauwgezet bij hoeveel er geïnvesteerd wordt (en elke stijging wordt trots als het zoveelste bewijs van een werkelijk keerpunt aangevoerd), ze

³⁹⁹ *The Avenue*, oktober 1925, p. 1.

⁴⁰⁰ *The Avenue*, juni 1929, p. 17.

⁴⁰¹ *Ibidem*, p. 18.

probeert de ongewenste elementen (de kledingindustrie, maar ook 'minderwaardige' handelszaken) te verdrijven en in de plaats daarvan kwaliteitsvolle handelszaken aan te trekken en ze blijft ijveren voor een gevoelige uitbreiding van de zoning law zodat ook dit gedeelte van de laan onder haar toepassingsgebied zou vallen. Met de goedkeuring, in 1928, van die nieuwe zoning law, werd de hele Fifth Avenue-sectie tussen 23rd Street en 59th Street voorbehouden voor handel, met slechts hier en daar, rond Park Avenue, kleinere residentiële kernen. Meteen kon de associatie hopen snel paal en perk te kunnen stellen aan de bizarre en oncontroleerbare mengelmoe van stedelijke functies op dat gedeelte van Fifth Avenue – een chaotische mengeling van privéwoningen, handel én lichte industrie. Al deze inspanningen maken duidelijk dat de associatie geen breuklijnen dult. Elke cesuur, elk ongelijkheid die het beeld van een homogene laan bedreigt, kan hoogstens gedacht worden als een tijdelijk probleem.

4. Een angstwekkend toekomstbeeld: Broadway

Tot zover de 'traditions of yesterday', de 'reverence of the past'.⁴⁰² De associatie huldigt echter niet alleen het verleden, maar ze 'has grasped the spirit of progress and the visions of tomorrow'.⁴⁰³ Ze is ook een visionaire vereniging, die een helder beeld heeft over de toekomst van de Fifth Avenue-sectie. Wat deze toekomstvisie nu precies inhoudt, wordt echter nooit echt duidelijk gemaakt. Ze wordt niet positief ingevuld, ze wordt enkel negatief gedefinieerd door ze af te zetten tegen de recente ontwikkeling van een andere, evenzeer tot de verbeelding sprekende, laan van New York. Deze 'andere laan', die hier als het ware een mogelijke toekomst van Fifth Avenue incarneert, noemt de vereniging nooit bij naam, maar het is duidelijk waarop zij haar pijlen richt. Het gaat over Broadway. Het is inderdaad opvallend dat veel maatregelen die de FAA nam om het onderscheidende karakter van Fifth Avenue te bewaken, ingegeven lijken door de vrees dat haar laan een gelijkaardig pad zou inslaan als Broadway. Haar strijd tegen elektrische

⁴⁰² *The Avenue*, oktober 1927, p. 6.

⁴⁰³ *Idem*.

reclameborden is daar een duidelijk voorbeeld van.⁴⁰⁴ Het is precies omdat de associatie de gevolgen van de wildgroei van zulke reclameborden zag op Broadway, dat ze zich tegen de plaatsing ervan op Fifth Avenue verzette. Wat de FAA stoorde, was het visuele effect van dergelijke helverlichte reclameborden. Net zoals de niet-tijdig dichtgeklapte luifels of de te ver uitstekende reclameborden, doorbraken ze de harmonieuze eenheid van de laan: het helder verlichte winkelraam (het alternatief dat de associatie voorstelde) nodigde uit tot een rustige beschouwing, de caleidoscopische flikkering van schelle reclameboodschappen daarentegen schreeuwde om aandacht. Ze verstoorde de waardige rust die er volgens de FAA op de laan zou heersen en vervingen ze door een wat volksere opwinding.

Zal de FAA zelf nooit rechtsreeks verwijzen naar haar directe opponent, een in de ledenkrant van oktober 1925 afgedrukt krantenartikel (dat enkele maanden eerder was verschenen in een lokale krant in Kansas City, de *Kansas City Star*) spreekt openlijk over haar aversie tegen Broadway. De auteur van dit krantenartikel laat er geen twijfel over bestaan waartegen de FAA precies ten strijde trekt:

‘For years Broadway was the world-famed street of the American metropolis. Its frontage held the great stores and shops and theaters. (...) But Broadway became grossly, indiscriminately commercial. It sold anything it had for money, including space on its walls, space on the tops of its buildings, space above its sidewalks. Here was Fifth Avenue’s chance. (...) And Fifth Avenue, whether it has yet achieved its ambition or not, seems fairly on its way to being “the most beautiful street in the world.” Meantime, Broadway has trailed behind, a cluttered, sign-ridden street, having about the same relation to its progressive rival that Sixth Avenue used to have to Broadway at its best.’⁴⁰⁵

In dit citaat worden Fifth Avenue en Broadway opgevoerd als tegenstanders die om hetzelfde doel strijden: de mooiste straat te zijn. Zij steken elkaar naar

⁴⁰⁴ *The Avenue*, juni 1929, p. 6.

⁴⁰⁵ *The Avenue*, oktober 1925, p. 10.

de kroon in een schoonheidswedstrijd. Broadway lag lange tijd voorop – dankzij de aanwezigheid van ‘great stores and shops and theaters’ op de laan – maar raakte achterop door zich zonder meer over te geven aan de meest grove commerciële impulsen. De straat maakte alles ten gelde: zij verkocht de ruimte op haar gevels, haar trottoirs en haar daken aan de meestbiedende. Het resultaat is een rommelige straat, volgestouwd met schreeuwerige reclameborden. Broadway zit in een neerwaartse spiraal, terwijl Fifth Avenue juist aan een opwaartse beweging bezig is. De ambitie van Fifth Avenue ligt dan ook oneindig veel hoger dan die van Broadway: Broadway kan enkel rekenen op bekendheid (ze is ‘world-famed’), terwijl Fifth Avenue wel eens kans zou maken om de mooiste straat ter wereld te worden. Fifth Avenue mag dan al goed op weg zijn, ze is er nog niet.

Om haar potentieel ten volle te kunnen realiseren moet Fifth Avenue geholpen worden. Die helpende instantie is, ook in dit artikel, de Fifth Avenue Association. Haar programma om Fifth Avenue om te vormen tot de nieuwe, toonaangevende laan zou gebaseerd zijn op drie pijlers:

‘First of all it would establish beauty and order in the street. It would have its own zoning regulations. It would have no business, no adjunct of any business, that would mar the harmony of the street. This policy, intelligently formulated and strictly adhered to, was the gold mine project. It was created out of nothing but business sense, capitalizing the elements of a progressive street – architecture, order, selection.’⁴⁰⁶

De FAA staat garant voor een verzorgde, mooie architectuur (‘architecture’), een ordelijke inrichting van de laan (‘order’), en ten slotte, een gecontroleerde handel (‘selection’). Het verschil tussen Fifth Avenue en Broadway heeft dan ook niets te maken met de aan- dan wel afwezigheid van een bloeiend handelsleven, integendeel zelfs. Fifth Avenue ontleent haar status aan de ondernemingszin van de associatie die zich over haar lot ontfermd heeft. Waar ze wel van elkaar verschillen is in de kwaliteit van de stedelijke ruimte waarin die handel ondernomen wordt en in de kwaliteit van

⁴⁰⁶ Idem.

de handelszaken zelf. Wat Fifth Avenue in deze concurrentiestrijd tot overwinnaar maakt, en de laan dus wezenlijk doet verschillen van Broadway, is dat de eigenaars samenwerken ('the winners are the property owners who show the best co-operative judgment and courage'⁴⁰⁷). Net zoals Robinson in zijn speech voor de 21^{ste} verjaardag van de FAA, suggereert deze auteur dat het coöperatieve gehalte van de vereniging (hun moed en wil tot samenwerking) uiteindelijk verantwoordelijk is voor het succes ervan.

5. Fifth Avenue, een standvastige laan in een veranderende stad

Dat het door de associatie gepropageerde toekomstbeeld enigszins vaag blijft en alleen negatief geduid wordt door het af te zetten tegen de toenmalige toestand van Broadway, hoeft ook om een andere reden niet te verbazen. In de hierboven geciteerde tekst uit het ledenblad van oktober 1927 stelt ze dat ze 'the spirit of progress' heeft gevat.⁴⁰⁸ Die term 'progress' kan wat meer licht werpen op het doel dat de FAA beoogt. 'Progress' betekent immers ook 'development towards an improved or more advanced condition'.⁴⁰⁹ De vooruitgang waar de associatie op inzet, kan dan niet preciezer bepaald worden als de wens een of andere concrete eindtoestand te bereiken, maar moet juist begrepen worden als het verlangen naar een proces van stelselmatige verbetering. De vooruitgang waar de associatie op mikt is gebonden aan een doel (een 'more advanced condition'), maar dat doel zelf kan nooit gelezen worden als een definitieve eindtoestand. Wat de associatie met haar vele interventies wil bereiken is dat de laan blijft vooruitgaan, dat ze zich blijft ontwikkelen. Die ontwikkeling wordt echter voornamelijk in economische termen gedacht: de verbetering waarover sprake is afleesbaar uit de stijging van de grondprijzen (of van het vastgoed in het algemeen). Vandaar dat de associatie zo graag uitpakt met cijfers om de groeiende

⁴⁰⁷ *The Avenue*, oktober 1925, p. 10.

⁴⁰⁸ *The Avenue*, oktober 1927, p. 6.

⁴⁰⁹ Definitie 'progress' in *Oxford Dictionary of English*.

economische betekenis van de laan te bewijzen.⁴¹⁰ Het is dan ook niet verwonderlijk dat de anonieme journalist die een stukje pleegt over de associatie voor een krant in Kansas de vereniging omschrijft als ‘a gold-seekers’ organization’, met dien verstande dat ze geen goudader hebben aangeboord of een rijk olieveld hebben ontdekt, maar dat ze haar ‘own gold mine right in New York, specifically in Fifth Avenue’ heeft gecreëerd.⁴¹¹

Dit verlangen naar (economische) vooruitgang moet gelezen worden tegen de achtergrond van de stedenbouwkundige ontwikkeling van New York in de overgang van de negentiende naar de twintigste eeuw. Zoals Max Page in zijn artikel over Fifth Avenue duidelijk maakt, had het gevaar dat de Fifth Avenue Association zo vurig bestreed, niets te maken met specifieke ontwikkelingen op Fifth Avenue, maar met een fenomeen dat zich op een veel grotere schaal voordeed. In de overgang van de negentiende naar de twintigste eeuw werd het ritme van de stedenbouwkundige ontwikkeling volledig bepaald door speculatie: de grondprijzen stegen constant, soms tot hallucinante hoogtes, een koortsachtige bouwwoede (die samenging met een al even frenetieke kaalslag) deed de stad op haar grondvesten daveren en een ongecontroleerde vermenging van functies (residentieel, commercieel en industrieel) zorgde voor een chaotisch stadsbeeld. Niemand leek in staat te zijn dit marktproces – dat zich, zo leek het wel, als een quasi volautomatisch proces, los van enige menselijke sturing, aan het voltrekken was – te begrijpen, laat staan te controleren.⁴¹² Nu en dan kende de handel in onroerend goed wel eens (onverklaarbare) inzinkingen, maar alles leek erop te wijzen dat het tempo almaar zou gaan versnellen. Ondanks de positieve effecten van deze vastgoedexplosie voor de grondeigenaars die de waarde van hun percelen steevast zagen stijgen, werden er in die kringen toch ook een aantal bedenkingen geformuleerd.⁴¹³ Men vreesde niet alleen een oververhitting van

⁴¹⁰ Dit cijfermateriaal kan niet alleen teruggevonden worden in de ledenkranten van de vereniging, maar ook in het jubileumboek dat de FAA naar aanleiding van de 100^{ste} verjaardag van Fifth Avenue uitgeeft. Dit boek zal verderop in dit proefschrift nog uitgebreid geanalyseerd worden.

⁴¹¹ *The Avenue*, oktober 1925, p. 10.

⁴¹² Max Page, *The Creative Destruction of Manhattan 1900-1940*, University of Chicago Press, Chicago, 2000, p. 35.

⁴¹³ *Ibidem*, pp. 41-42.

de markt, maar men had ook problemen met de wetteloosheid van deze markt. Zonder duidelijke richtlijnen, bijvoorbeeld over de gewenste scheiding van residentiële, commerciële en industriële functies, leek de verdere ontwikkeling van de stad aanleiding te geven tot een onoverzichtelijke warboel van tegenstrijdige belangen. Dat gevaar gold ook voor Fifth Avenue, waar de grondprijzen, net zoals overal elders in de stad, de pan uit rezen en waar gretige bouwpromotoren de enkele nog leegstaande percelen opkochten om er dan grootschalige bouwprojecten op te ontwikkelen.

Het probleem dat de Fifth Avenue Association onder controle wenste te krijgen, kan met andere woorden niet zo maar gezien worden als een puur lokale kwestie. Net zoals alle andere stadswijken was de buurt rond Fifth Avenue onderworpen aan de speculatieve bewegingen eigen aan een verhitte vastgoedmarkt. De ontwikkeling van Fifth Avenue – van een zuiver residentiële buurt tot een gemengde buurt met woningen én winkels – verschilde in wezen niet van wat er elders in de stad gebeurde. Ook daar werd de beschikbare ruimte eerst bezet door woningen (privéwoningen of appartementsgebouwen) en pas in een tweede fase door handelszaken en (eventueel) werkplaatsen. Om een idee te krijgen van de snelheid waarmee Fifth Avenue transformeerde: in 1902 waren er nog zo'n 58 woningen tussen 34th en 42nd Street. Tegen 1910 was dat aantal al gehalveerd en stonden de meeste andere op het punt gesloopt te worden. Tegen 1930 waren al deze huizen verdwenen en vervangen door grote warenhuizen (genre Lord & Taylor).⁴¹⁴ Wat Fifth Avenue wel bijzonder maakte, was dat het de enige plaats was waar dit proces op enig verzet stootte. Rijke en machtige bewoners van de laan begonnen dan ook allerlei manieren te vinden om de gestage mars noordwaarts te stoppen of minstens te vertragen. Door open percelen in de onmiddellijke omgeving van hun woning op te kopen of door een beroep te doen op juridische spitsvondigheden zoals restrictieve convenanten waardoor de residentiële functie van het lapje grond dat ze bezaten wettelijk vastgelegd werd, hoopten ze het residentiële karakter van de laan in stand te houden. Welvarende en machtige families zoals de Vanderbilts bijvoorbeeld slaagden er zo in om vastgoedmakelaars die op zoek waren naar steeds andere en

⁴¹⁴ Ibidem, p. 26.

grotere percelen voor hun kolossale handelspanden en/of kantoorgebouwen een hak te zetten.⁴¹⁵

Waar de huiseigenaars met juridische middelen uit een speculatieve logica wensten te treden, blijft de Fifth Avenue Association binnen de logica van de vastgoedmarkt opereren. Ze wilden de speculatie met grondprijzen niet geen halt toeroepen, alleen reguleren, temmen. Hun acties waren erop gericht het wilde speculatieve proces te organiseren zodat de speculatieve golven minder chaotisch, minder onberekenbaar zouden verlopen. De associatie probeerde met andere woorden een alternatief model voor economische groei te ontwikkelen. Het is in dit kader dat zij het door hen gecreëerde beeld van Fifth Avenue als een exclusieve laan inzetten: hun beeldvorming heeft een regulerende en stabiliserende functie. Door het exclusieve karakter van de laan fervent te verdedigen, hoopte de vereniging een stabiel kader te creëren waarbinnen grondeigenaars, handelszaken en vastgoedmakelaars samen zouden kunnen floreren. 'Exclusiviteit' moet hier echter niet begrepen worden als een kwaliteit die verbonden kan worden aan bepaalde specifieke aspecten van de laan, maar enkel als het resultaat van een artificieel gecreëerde schaarste. Het gaat hier om de exclusiviteit van een adres te bezitten op Fifth Avenue die de laan zo gegeerd maakte en die, mits goed beheerd, het succes van de laan blijvend zou kunnen garanderen. De associatie spande zich dan ook in om dit exclusieve karakter te verdedigen, ervoor te zorgen dat niet zo maar om het even wat of om het even wie zich op de laan kon vestigen. Het beeld van Fifth Avenue als een exclusieve laan, voorbehouden aan bepaalde activiteiten en personen, werd zo een regulerend idee dat de 'reële' laan moest beschermen tegen de uitwassen van de 'creatieve destructie' die elders in de stad woedde.

En precies daarom kan de associatie de door haar beheerde Fifth Avenue-sectie opvoeren als een voorbeeld voor de stad. Het gaat hier dan vooral om de door de associatie gehanteerde methode, gebaseerd op een samengaan van spontane zelforganisatie, economische regulering en stedenbouwkundige organisatie en controle. Het is deze werkwijze die als een inspirerend voorbeeld moet gelden voor andere steden die met gelijkaardige problemen

⁴¹⁵ Max Page, *The Creative Destruction of Manhattan 1900-1940*, University of Chicago Press, Chicago, 2000, p. 50.

worstelen, zoals de ondertitel van een artikel in de ledenkrant van oktober 1925 duidelijk maakt: 'Fifth Avenue example inspires'.⁴¹⁶ Vanuit die optiek is het dan ook begrijpelijk dat een auteur als Frederik D. Robinson de Fifth Avenue Association oproept een nog gewaagder en grootschaliger project te ondernemen en haar gunstige invloed niet alleen te beperken tot Fifth Avenue en haar onmiddellijke omgeving, maar verder te laten uitstralen ('radiate further').⁴¹⁷ De manier waarop de associatie werkt, wordt hier tot lichtend voorbeeld gesteld voor steden die greep proberen te krijgen op hun stedenbouwkundige ontwikkeling.

Maar voor Robinson gaat de gunstige invloed van de associatie duidelijk verder dan het louter verdedigen van de commerciële handelsbelangen op de laan. Ik keer hiervoor terug naar een uitspraak die ik aan het begin van dit deel al aanhaalde:

'You, merchant citizens of the greatest metropolis of the modern world, organized twenty-one years ago to preserve certain standards of commerce on the Avenue. You concerned yourselves with many things which affected your trade, but gradually the commercial aspect, though never lost, was augmented by ever wider and loftier programs of civic betterment, until you are now the guardians of the highest ideals of city life.'⁴¹⁸

Interessant is de manier waarop de auteur hier het idee van 'civic betterment' introduceert. Is die verbetering eerst nog een bijproduct van de acties die de associatie onderneemt om bepaalde commerciële standaarden op de laan te behouden, uiteindelijk wordt ze het uiteindelijke doel van alles wat de vereniging onderneemt. Van perifeer effect wordt ze nu tot kerntaak van de associatie. Deze term 'civic' duikt wel vaker op in de titels en teksten in de ledenkranten van de associatie.⁴¹⁹ Het courante gebruik van deze term maakt

⁴¹⁶ *The Avenue*, oktober 1925, p. 7.

⁴¹⁷ *The Avenue*, juni 1929, p. 2.

⁴¹⁸ *Ibidem*, p. 1.

⁴¹⁹ Een greep uit de titels waarin deze term opduikt: 'Annual Report to Greatest Membership in History Shows Need of Civics in Sectional Development' (*The Avenue*, juni 1929, pp. 4-5), 'Is

ook duidelijk dat de associatie zich niet wenst te beperken tot het stadsgebied dat onder haar controle valt, maar dat ze ook een antwoord wil bieden op de vragen en problemen die de stad als geheel behelzen. Het vaak inzetten van die term in de titels in de ledenkrant duidt er verder op dat ze er zich ook van bewust was dat de problemen die zich op de avenue aftekenden geen geïsoleerde incidenten waren, maar doorverwezen naar een ruimere stadsproblematiek en die dan ook om een ruimere aanpak vroegen.

Maar bij Robinson bepaalt het adjectief 'civic' het zelfstandig naamwoord 'betterment' nader. Door deze verbinding wordt het 'civiele' gedrag dat de vereniging tentoonspreidt met een bepaald ideaal verbonden: het gaat om een proces van verbetering, van (opnieuw) vooruitgang, van versterking, van hervorming. Een proces dat iedereen ten goede komt en dus niet enkel de economische belangen van enkelingen dient. Vandaar dat Robinson de associatie op het einde van het citaat opvoert als een instantie die waakt over de hoogste idealen, die erop toeziet dat ze gerespecteerd worden ('the guardians of the highest ideals'). Waarmee die idealen te maken hebben, kan afgeleid worden uit het laatste deel van zijn toespraak. Hij bejubelt de associatie daar als volgt:

'Fifth Avenue Association (...) I compliment you on what you have achieved in the twenty-one years of your life. You have combined business enterprise with public service; you have symbolized America in a place which is rich without being ostentatious, which is beautiful with no garish nor tawdry superfluity of ornament; which is brilliant without dazzling the most cultivated eye.'⁴²⁰

Opnieuw verschijnt de Fifth Avenue Association als een vereniging die de zorg voor het economisch weefsel verbindt met een publieke dienstverlening. De activiteiten van de vereniging maken deel uit van een breder civilisatieproces dat Amerika gemaakt heeft tot wat het is. Via haar activitei-

There Still Need for Civic Vigilance' (*The Avenue*, oktober 1925, p. 5), 'Many Cities Seek Civic Guidance' (*The Avenue*, oktober 1925, p. 7), 'Better Business Bureau Hits Civic Charlatans', (*The Avenue*, oktober 1925, p. 11), 'Twenty Years of Twentieth Century Service – In the Civic Problems of To-day and To-morrow' (*The Avenue*, oktober 1927, p. 5).

⁴²⁰ *The Avenue*, juni 1929, p. 2.

ten heeft zij het gebied waarover ze zeggenschap heeft, omgevormd tot een belangrijk symbool van de Amerikaanse cultuur. Of liever: de aan haar zorgen toevertrouwde plaats geeft een accuraat beeld van waar deze cultuur voor zou staan. De Amerikaanse cultuur vindt haar wortels weliswaar in de commerciële activiteit van haar inwoners, maar ze weet tegelijkertijd de ergste excessen van een puur door economische belangen aangestuurde cultuur te vermijden. Die afkeer van buitensporigheid blijkt immers bij uitstek de karakteristiek van de Fifth Avenue-sectie te zijn. Zij maakt zich niet schuldig aan overdrijving, gaat zich niet te buiten, kent de waarde van regels en beperkingen, getuigt steeds van goede smaak: ze etaleert rijkdom zonder in praalzucht te vervallen, ze is mooi zonder overdadige of al te opzichtige opsmuk, ze schittert zonder te verblinden. Kortom: wat de Fifth Avenue-sectie onderscheidt van andere plaatsen in de stad, is dat ze erin slaagt maat te houden. Alle acties van de Fifth Avenue Association – haar niet aflatende controle- en regelzucht, haar zorgzame aandacht, haar zoektocht naar de nodige politieke hefboomen om haar project te realiseren, enzovoorts – zouden dan ook in zekere zin begrepen kunnen worden als een poging dit klassieke ideaal te huldigen.

6. Fotografische toonbeelden

Welke rol is hier weggelegd voor fotografie? Voor de Fifth Avenue Association was fotografie duidelijk een belangrijk hulpinstrument om haar programma toe te lichten en te verdedigen. In haar ledenkranten duiken regelmatig foto's op. Fotografische beelden dienen ter illustratie én demonstratie: ze worden bijvoorbeeld gebruikt om de winnende gebouwen van de jaarlijkse architectuurwedstrijd te tonen, om de noodzaak van bepaalde ingrepen te verdedigen of om de visuele impact van al genomen maatregelen te demonstreren. Zo worden er in de ledenkrant van oktober 1925 op een pagina vijf foto's van bouwplaatsen gepresenteerd. (ILL. 1)⁴²¹ De centrale foto toont hoe het er enkele jaren geleden aan toeging op Fifth Avenue (en, zo suggereert de ondertitel, hoe het er op dat moment nog steeds aan toegaat in de rest van de stad). Het beeld laat een rommelig bouwplaats zien, met een afscheiding die het hele trottoir inneemt (waardoor passanten

⁴²¹ *The Avenue*, oktober 1925, p. 9.

gedwongen de rijweg op moeten), met rondslingerende materialen, enzovoorts. De vier andere beelden – in een vierkant eromheen geschikt – tonen een heel andere situatie: ordelijke afscheidingen, netjes gestapelde cementzakken, een veilige passage voor de wandelaars. De hele sequens laat zich lezen als een voor-en-na-presentatie, die uitnodigt tot een vergelijking. Terwijl de centrale foto een bouwplaats toont vooraleer de associatie regels opstelde voor de organisatie ervan, laten de andere foto's bouwplaatsen zien die aan de nieuwe eisen voldoen. De fotografische vergelijking heeft als doel te bewijzen hoe nuttig de door de associatie opgestelde reglementen wel zijn en hoezeer ze de reputatie van de laan als een ordelijke, georganiseerde ruimte helpen bestendigen. Fotografie wordt hier (maar ook elders in de ledenkrant – **ILL. 2-3**)⁴²² ingezet om op overtuigende wijze de efficiëntie én het nut van de associatie aan te tonen.

Fotografie dient niet alleen om de FAA te laten zien als een daadkrachtige associatie, ze is ook een belangrijk didactisch instrument. Die opvoedende taak van fotografie komt vooral tot uiting in de architectuuroptnames. In de ledenkrant van oktober 1927 brengt de associatie zes foto's samen van nieuwe gebouwen die in dat jaar opgeleverd werden. (**ILL. 4**)⁴²³ Vijf daarvan bevinden zich op Fifth Avenue zelf, een op Park Avenue. Van de zes foto's beelden er twee een hotel af (The Savoy-Plaza en The Sherry-Netherlands), drie kantoorgebouwen (waaronder het vermaarde door Ely Jacques Kahn in art-decostijl ontworpen Number Two Park Avenue-gebouw), en één toont een winkelpand (The Hickson Building). Opvallend is dat de foto's de gebouwen isoleren: alle aandacht gaat naar de façade, naar het gebouw zelf. Door hun indrukwekkende hoogte te beklemtonen (in de opname van The Sherry-Netherlands bijvoorbeeld en die van het nieuwe kantoorgebouw op 254 Fifth Avenue), worden ze gepresenteerd als constructies die zich onttrekken aan de hen omringende gebouwen en wordt hun autonomie beklemtoond. Deze presentatie van de gebouwen staat echter haaks op een door de associatie verdedigd stedenbouwkundig principe, namelijk dat de visuele kracht van de laan bepaald wordt door de harmonie tussen de gebouwen en niet door de pracht en praal van het individuele gebouw. De ontwortelende kracht

⁴²² *The Avenue*, oktober 1927, pp. 2-3

⁴²³ *The Avenue*, oktober 1927, p. 9.

waarmee het fotografisch kader het gebouw loswrikt uit de ruimtelijke context, zorgt er immers net voor dat het gefotografeerde gebouw als een uniek exemplaar naar voren geschoven wordt.

Ook de titel van deze beeldselectie – ‘Some of the New Buildings Erected in the Fifth Avenue Section in 1927’ – zorgt voor heel wat onduidelijkheid. Gaat het hier louter om een opsomming van enkele van de nieuwe gebouwen die gerealiseerd werden of moeten we ze toch lezen als educatieve beelden die de hier getoonde gebouwen presenteren als na te volgen modellen? In het eerste geval gaat het om niet meer dan een staalkaart van wat er zoal aan nieuwe gebouwen is verzeen: ze dienen gewoon ter kennisgeving. De gebouwen zouden eventueel als bewijs gelden van het economische succes dat de sectie nog steeds kent (ze tonen aan dat er nog steeds volop geïnvesteerd wordt in nieuwe gebouwen). In het tweede geval zou de beeldselectie een dwingend voorstel bevatten: het zijn dan niet langer lukraak gekozen gebouwen, maar exemplarische constructies die navolging verdienen. Dat de vereniging deze dubbelzinnigheid laat bestaan, lijkt vreemd, temeer daar ze in de ledenkrant van oktober 1925 een gelijkaardige beeldselectie presenteert. Ook daar worden, onder de ronkende titel ‘Record Expansion Brings Many Fine Buildings’, vijf architectuurfoto’s samengebracht, maar een verklarende tekst onderaan de beelden stelt nog eens expliciet dat het hier gaat om door de associatie geselecteerde gebouwen die tot ‘the finest and most desirable type’ behoren. (ILL. 5)⁴²⁴ Hier dus geen twijfel over hoe de beelden gelezen moeten worden.

De hierboven beschreven onduidelijkheid met betrekking tot de manier waarop sommige beelden gelezen kunnen/moeten worden, zegt meteen iets over de problemen waarop de associatie botst zodra ze gebruik maakt van fotografische beelden om haar agenda te verduidelijken of te verdedigen. Er is een zekere frictie tussen wat het fotografisch beeld zichtbaar maakt en wat de associatie hoopt ermee duidelijk te maken. Het beeld toont altijd heel wat meer dan wat het letterlijk laat zien. Wil de associatie het beeld voor haar doeleinden kunnen gebruiken, dan kan ze niet anders dan het in zijn letterlijkheid op te sluiten. Ze doet dat door ze van een verklarend onder-

⁴²⁴ *The Avenue*, oktober 1925, p. 4.

schrift te voorzien, zoals in de vijf architectuurfoto's uit de ledenkrant van oktober 1925. Maar ze kanaliseert ze evengoed door gebruik te maken van zeer eenvoudige narratieve systemen, zoals de hierboven vermelde voor-en-na-constructie. Ze vindt zo aansluiting bij een breed gedeelte (maar vaak onuitgesproken) overtuiging dat fotografische beelden, omdat ze nu eenmaal technisch geproduceerd worden, neutrale (in de zin van niet-gemanipuleerde) registraties zouden zijn. Toch kunnen al deze ingrepen niet verhelen dat de associatie de beelden wel degelijk 'manipuleert': door selectie, vormgeving, kadering worden ze omgevormd van neutrale getuigenissen tot bewijskrachtige argumenten. Deze beelden moeten overtuigen, niet getuigen. Ze moeten niet louter tonen, ze moeten bewijzen dat de ingrepen van de vereniging niet alleen noodzakelijk maar ook uiterst succesvol waren.

7. Conclusie

Een artikel verschenen in de ledenkrant van oktober 1927 heeft het uitdrukkelijk over de taken van de Fifth Avenue Association.⁴²⁵ Het artikel staat op een pagina met enkele korte mededelingen met betrekking tot de werking van de organisatie: de pagina bevat een oproep om lid te worden, een korte kadertekst over het opzet en gebied van de vereniging ('Answering Two Queries: What is Our Purpose? What is Our Territory?'), een opsomming van de diensten die het Personal Service Bureau de leden kan leveren, en ten slotte een tekst die gelezen zou kunnen worden als een soort van programmatekst waarin de associatie haar eigen functioneren duidt. Uitgangspunt van het artikel is de naam en faam van Fifth Avenue: 'The Heritage of a Great Name Fifth Avenue'. De auteur van het artikel opent met de vaststelling dat 'The history of a nation is woven in the names that have survived.' De naam 'Fifth Avenue' speelt in die geschiedenis een belangrijke rol. Zo stelt de auteur dat '(i)n the history of America, the magic of "Fifth Avenue" in New York is a glorious chapter'. De naam 'Fifth Avenue', zo vult hij verder aan, 'is synonymous with progress and achievement'. De faam van de laan gaat haar concrete gestalte vooraf. De 'feitelijke' laan introduceert hij als volgt:

⁴²⁵ *The Avenue*, oktober 1927, p. 8.

‘The Avenue it represents is, at the same time, the heart and center of many of the most romantic episodes in the history of the country ... a road that leads to glory, it has seen the coming and going of armies, and has been the first to acclaim pioneers in every endeavor. It has saluted royalty, and “huzzaed” for the idols of the day.’⁴²⁶

De laan wordt hier verbonden met de gebeurtenissen die erop plaatsvonden (‘the romantic episodes’) en niet met de concrete gebouwen of instellingen die erop aangetroffen kunnen worden. Ze verschijnt niet als de levenloze basis van in steen gezette uitdrukkingvormen van een nationale geschiedenis, maar wel als een haast levend wezen dat pioniers, legers, leden van koninklijke huizen en idolen begroet heeft. Vervolgens laat de auteur haar de gedaante aannemen van een voorvader die tradities doorgeeft en wel aan de handelaars die van plan zijn er zich te vestigen: ‘The heritage that “Fifth Avenue” and the section it represents passes on to those who seek a business address there is a heritage of glorious traditions’. En opnieuw koppelt de auteur voorvallen aan de laan: hij maakt haar tot een strijdtoneel. Als oorsprong van die tradities noemt hij immers ‘the early struggles of far-seeing men, out of whose struggles came the Avenue of today’. De laan is het resultaat van een actieve strijd.

Het is uit deze vooruitziende strijders dat de Fifth Avenue Association zou ontstaan zijn.

‘Men of vision, they saw how rapidly would be the decline of that beauty and dignity if a gigantic civic effort were not made to preserve for each succeeding generation this one place, which more than any other in America has echoed itself around the world. And a group of them banded together to protect and preserve their Avenue of dreams.’⁴²⁷

Met een werkwoord als ‘to band’ en de term ‘battalion strength’ die de auteur verderop gebruikt, krijgt zij het karakter van een militaristische beweging.

⁴²⁶ Idem.

⁴²⁷ Idem.

Een strijdmacht veronderstelt uiteraard vijanden. Deze troep vecht tegen ‘encroachments, selfishness, greed, and other evil genii of business’, ‘the implacable enemies’. ‘Beauty’ en ‘dignity’, ‘progress’ en ‘fame’ zijn de waarden waarvoor zij ten strijde trekt. Zij vecht voor een ethisch verantwoorde vorm van handeldrijven, de enige vorm die vooruitgang en faam garandeert.

Het werk dat de associatie verricht of het behoeden en behouden – ‘to preserve’, ‘to protect and preserve’, ‘to safeguard’, ‘to safekeep’, ‘to foster’, ‘to keep’ – krijgt overeenkomstig een sterk ethische dimensie, het is een plicht. De auteur stelt dat ‘to safeguard the interests of the Avenue is not merely a work, it is a *trust*’ (zijn cursivering). En meteen verruimt hij de betekenis van de laan én van de associatie. Want het zijn de stad en het land die hun vertrouwen in haar zouden gesteld hebben: haar werk is ‘a trust not only to the city of New York but to America’. Het is voor hen dat zij deze opdracht op zich genomen heeft, aan hen komt het resultaat ten goede. De auteur, die uiteindelijk in naam van de associatie blijkt te spreken en het nageslacht tot beoordelaar van haar opdracht maakt, stelt: ‘If we fail, posterity will accuse us, justly, of violating a glorious trust – that of keeping Fifth Avenue the symbol of progressive, idealistic America’. Het is door de instandhouding van Fifth Avenue als een succesvolle commerciële laan – ‘first and finest retail business district in the world’, ‘its reality values computed in billions’ – dat zij kan blijven fungeren als ‘symbol of progressive, idealistic America’. Ook in dit artikel horen exclusieve handel, vooruitgang en idealisme bij elkaar.

In haar spreken en handelen laat de Fifth Avenue Association zich leiden door twee voorstellingen van Fifth Avenue: een beeld dat op het verleden van de laan geënt is en een toekomstgericht beeld dat ontsproten is aan de verbeelding van de leden. Voor de associatie zijn dit geen conflicterende beelden: het bewaren en/of beschermen van wat is, is identiek aan het realiseren van de laan zoals zij ze zich droomt. De gelijkschakeling van deze twee voorstellingen is enkel mogelijk door ze radicaal van elke concrete inhoud te ontdoen. De beelden hechten zich niet aan specifieke gebouwen of zelfs maar aan een specifieke functie (zoals de residentiële functie bijvoorbeeld). De waarde van de laan is abstract, ligt niet in een of ander concreet object of duidelijk af te bakenen functie. Wat moet bewaakt en bewaard worden is de symbolische betekenis van de laan, het progressieve, idealistische Amerika dat zij zou verzinnebeelden. Vandaar dat de associatie

het oude, 19^{de}-eeuwse beeld van Fifth Avenue als een prestigieuze residentiële laan⁴²⁸ zo probleemloos kan bijstellen. Fifth Avenue wordt tot het uitstalraam bij uitstek van een verfijnde Amerikaanse commerciële cultuur.

⁴²⁸ Voor een analyse van dit 19^{de}-eeuwse beeld van Fifth Avenue, zie het volgende hoofdstuk in dit deel.

III. Fifth Avenue in enkele stadsgidsen en een stadsgeschiedenis

In dit onderdeel zal het beeld van Fifth Avenue onderzocht worden in een aantal publicaties uit het einde van de 19^{de} eeuw en het begin van de 20^{ste} eeuw. Het gaat meer bepaald om twee stadsgidsen, allebei uitgegeven door Moses King, en een stadsgeschiedenis, *The New Metropolis* van E. Idell Zeisloft.

De eerste hier besproken stadsgids, *King's Handbook of New York City*, werd gepubliceerd in 1892. Het imposante boek telt meer dan 900 bladzijden en bevat zowel tekst- als beeldmateriaal. Deze stadsgids kreeg enkele jaren nadien een wat compactere opvolger, *King's Views of New York*, die, met uitzondering van een uiterst beknopte inleiding, bijna uitsluitend uit fotografische beelden bestaat. Deze fotografisch geïllustreerde stadsgids werd elk jaar opnieuw uitgegeven en vaak werden er dan kleine of grote aanpassingen doorgevoerd (de gids werd volumineuzer, het aantal beelden nam toe, de beelden werden anders geschikt). Tezamen met de oorspronkelijke uitgave uit 1896 analyseer ik een latere heruitgave van deze stadsgids (gepubliceerd in 1908) om zo de eventuele verschuivingen in de visuele representatie van de laan in die periode op het spoor te komen.

1. Moses King en Fifth Avenue: *Kings' Handbook of New York City* [1892]

In 1892 publiceert de New Yorkse uitgever Moses King zijn eerste toeristische stadsgids over New York. Het jaar nadien verschijnt er al meteen een geactualiseerde en uitgebreidere versie. In zijn voorwoord presenteert hij dit *King's Handbook of New York City*,⁴²⁹ met de ondertitel, 'An Outline History and Description of the American Metropolis', als een geïllustreerde geschiedenis – 'elaborate but condensed'⁴³⁰ – en een beschrijving van New

⁴²⁹ *King's Handbook of New York City*, Moses King Publisher, Boston, 1892.

⁴³⁰ *Ibidem*, p. 4.

York City, van 'the city itself', maar ook van 'every notable public institution and especially interesting feature'. Het boek, zo gaat hij verder, telt exact 928 bladzijden, bevat meer dan 830 illustraties, beslaat dertig hoofdstukken en bezit een index van twintig bladzijden met ongeveer 20.000 verwijzingen. Het is, aldus de uitgever, een in alle opzichten hoogst uitzonderlijk boek: 'It is conceded to be the handsomest, the most thorough, the largest, the most costly and the most profusely illustrated book of its class ever issued for any city in the world'.⁴³¹ Net als de teksten zijn ook de illustraties - hoofdzakelijk fotografische beelden, maar ook enkele gravures - door verschillende mensen gemaakt.

a) 'Thoroughfares and Adornments': Broadway

Eén van de dertig hoofdstukken, 'Thoroughfares and Adornments', behandelt kort de belangrijkste verkeerswegen van de stad.⁴³² Het hoofdstuk begint met een beschrijving van de Battery, het historische beginpunt van de stad (en ook de eerste plek die de reiziger die met de boot in New York aankomt, ziet van de stad). Vanaf dit historisch en ruimtelijk startpunt van de stad waaiert de blik dan uit naar hoger gelegen lanen, straten, pleinen. Meteen na de Battery bespreekt de auteur Bowling Green, vervolgens de avenues - hij begint met Broadway (die immers zijn beginpunt heeft bij Bowling Green), hierop laat hij Fifth Avenue, Sixth Avenue, en Seventh Avenue volgen -, dan licht hij enkele straten toe (West Street, South Street, Wall Street, Nassau Street, West Street) en hij eindigt met de bespreking van parken en pleinen. De gids volgt in zijn bespreking van de openbare plaatsen niet het stratenplan (dan zouden West Street, South Street en Wall Street eerder besproken moeten worden), de indeling lijkt eerder functioneel. De auteur zegt zelf de noordwaartse beweging of trek van de stad, haar 'steady expansion northward' te volgen.⁴³³ Vandaar dat de lanen die de stuwende kracht richting noorden symboliseren het eerst aan bod komen, gevolgd door de lateraal daarop geënte straten. De tekst plaatst zo de beweging noordwaarts in het centrum

⁴³¹ Idem.

⁴³² Ibidem, pp. 141-184.

⁴³³ Ibidem, p. 141.

van de stedelijke ontwikkeling: de stad ontwikkelt zich door uit te breiden, door te groeien, door nieuwe gebieden te ontginnen. De ordening van de openbare plaatsen in de gids lijkt dan ook de temporele ontwikkeling van de stad te volgen: het oudste deel van de stad ligt in het zuiden, de recentere delen bevinden zich in het noorden. Dit wil echter niet zeggen dat oud en nieuw ruimtelijk netjes van elkaar gescheiden zouden zijn. Dit wordt de lezer al meteen duidelijk met de beschrijving van de Battery.

De auteur begint dus met het oudste stuk van de stad, met de Battery waar Castle Garden het oude fort uit de koloniale periode in herinnering roept: 'There the city had its beginning (...)'.⁴³⁴ Alhoewel de functie van Castle Garden ondertussen is veranderd – tussen 1855 en 1891 is het een ontvangstruimte voor immigranten, op het moment van publicatie van het boek is het omgevormd tot een publiek aquarium – zou de aanwezigheid ervan de historische functie van dit gebouw, een oude verdedigingswal, nog navoelbaar moeten maken voor de bezoeker. Op diezelfde plek kan hij, zo stelt de auteur, ook nog vele huizen uit de koloniale periode aantreffen, alhoewel de meeste daarvan al door immense warenhuizen en gigantische kantoorgebouwen vervangen zijn. Maar de auteur begint niet alleen met de Battery omdat het tot het oudste stuk van de stad behoort, maar ook omdat het een knooppunt is van bewegingen: 'In New York all roads lead not to Rome, but to the Battery. (...) The trains of the elevated railroads all run to the Battery, and all the principal street-car lines trend in that direction'.⁴³⁵ Battery is de plaats waar alles begon, maar ook de plaats waar alles naar terugkeert: oud (koloniale huizen, het fort) en nieuw (warenhuizen, kantoorgebouwen) treffen elkaar daar. Zo merkt de auteur op dat ondanks drie eeuwen stadsgroei de Battery nog steeds nauw verbonden blijft met het commerciële en financiële hart van de stad ('the stupendous commercial and financial interest of the metropolis are still in the vicinity').⁴³⁶ De Battery – 'this lovely spot' – is een complexe, gelaagde ruimte, waar oude en nieuwe symbolen van macht dicht bij elkaar liggen.

⁴³⁴ Idem.

⁴³⁵ Idem.

⁴³⁶ Idem.

Na de Battery komen we meteen terecht op het aangrenzende Bowling Green, een smal driehoekig plein net ten noorden van Battery Park. Het is een historische plek: de auteur somt een lijst van indrukwekkende namen op – Lord Cornwallis, Lord Howe, Sir Henry Clinton, George Washington, General Gates, Benedict Arnold, Talleyrand.⁴³⁷ Allemaal bekend volk dat ooit in de buurt van het plein gewoond heeft of er zijn hoofdkwartier (Washington) had. Ook in 1892 blijft Bowling Green imponeren door de hoge status van zijn bureaus, alleen zijn die befaamde bureaus nu geen mensen meer, maar gebouwen. Men vindt er cruciale financiële instellingen (The Produce Exchange), de imposante nieuwste commerciële gebouwen (Washington Building), het hoofdkantoor van belangrijke bedrijven (Standard Oil Company). Heel wat economische en financiële macht zit hier samen rond dit onooglijk stukje New York. Waar het prestige van Bowling Green ooit het gevolg was van de aanwezigheid van koloniale bestuurders (Lord Cornwallis), diplomaten (Talleyrand), politici en militairen (Washington en Benedict Arnold), vloeit dat nauwelijks een eeuw later voort uit het grote gewicht van de er ontplooiden commerciële activiteiten. Net zoals Battery Park, waar de aristocratische woningen uit de koloniale tijd langzaam maar zeker vervangen worden door warenhuizen en kantoorgebouwen, blijft Bowling Green door zijn recente, opmerkelijke architectuur ('notable architectural structures'⁴³⁸) een toonaangevende plaats. Alleen heeft het (net als Battery Park overigens) zijn voorname positie nu niet langer te danken aan de maatschappelijke positie van zijn bewoners, maar wel aan de aanwezigheid van kantoorgebouwen, handelszaken, warenhuizen, enzovoorts. Beide stukken New York vatten de ontwikkeling die de stad de laatste driehonderd jaar doorgemaakt heeft bondig samen: van een lieflijke plaats waar het aangenaam en rustig toeven was voor het aristocratische deel van de samenleving, tot een drukke, imposante zone waar toch vooral het economisch leven floreert.

Op de korte beschrijving van Bowling Green volgt een (wat langere) evocatie van Broadway, de laan die begint op Bowling Green. Aan de laan worden meteen twee kwalificaties toegekend. Ze is niet alleen een van de langste lanen in New York (ze loopt van het uiterste zuiden tot helemaal bovenaan

⁴³⁷ Ibidem, p. 142.

⁴³⁸ Idem.

Manhattan) maar ook een van de bedrijvigste, volgepakt als ze is met handelszaken: zij is 'one of the longest and grandest business thoroughfares of the world'.⁴³⁹ Toch is ze daarom niet altijd indrukwekkend. Het woord dat het meest van toepassing lijkt op Broadway is 'interessant': 'It is not always imposing, but it is always *interesting*'.⁴⁴⁰ en 'It's a long but exceedingly *interesting* walk up Broadway from Bowling Green to Central Park – about five miles'⁴⁴¹ (mijn cursivering). Wat Broadway zo interessant maakt, is zijn levendig karakter, de 'variety of scenes and impressive air of business and social activities'.⁴⁴² Broadway is hier een drukke straat, vol afwisseling, vol deining van goederen ('merchandise'), voertuigen ('trucks, vehicles, cars') en voetgangers ('hurrying thousands'). Het is een laan met een enkele constante – een intensieve, voortdurende bedrijvigheid –, ook al neemt ze voortdurend andere gedaanten aan. Die bedrijvigheid cirkelt rond de hoge, grote, imposante kantoorgebouwen in de benedenstad ('bee-hives of industry'), rond de groothandelszaken in het lager gedeelte van Broadway en rond de talloze kleinhandelszaken hogerop in de laan, rond de financiële instellingen en scheepvaartmaatschappijen in de buurt van Bowling Green, rond de uitgeverijen en boekhandels (ook tweedehandse) in de buurt van 11th Street, enzovoorts. Er wordt dan ook niet gelanterfant op de laan: de menigte op het trottoir is daar om handel te drijven, om bankzaken te regelen, om inkopen te doen. Ze wordt voortgedreven door 'business intent'. Ook al verandert dit nijverige Broadway onderweg een aantal keer van voorkomen – met het rustpunt van Trinity Church vlak tegenover Wall Street en City Hall Park ('the grandest square on the American continent') waar politiek, pers en postwezen een onderkomen gezocht hebben -, in wezen blijft de hele laan tot aan 23rd Street gekenmerkt door een uitgesproken commercieel karakter.

Vanaf 23rd Street ondergaat de laan echter een belangrijke transformatie. De drukte blijft weliswaar, maar andere inrichtingen zijn er verantwoordelijk voor: hier geen handel meer, maar enkel nog vermaak. Het is de plaats waar

⁴³⁹ Idem.

⁴⁴⁰ Idem.

⁴⁴¹ Ibidem, p. 148.

⁴⁴² Ibidem, p. 142.

de talloze theaters en andere publieke (en populaire) oorden van vermaak aangetroffen kunnen worden (de auteur geeft een opsomming van de verschillende etablissementen die men er kan bezoeken). Tussen 23rd Street en 42nd Street – een afstand van ongeveer anderhalve kilometer – ligt het drukke nachtleven van de stad geconcentreerd. Een volgende overgang doet zich voor zo rond 42nd Street, waar Broadway de handel overdag en het vermaak 's avonds achter zich laat en een eerder residentieel karakter krijgt. Hier bevinden zich echter niet zozeer privéwoningen dan wel appartementsgebouwen. Ook hier blijft Broadway dus trouw aan wat de laan elders kenmerkt: grootschaligheid en drukte. Hoe verscheiden Broadway ook mag lijken, de verschillen zijn louter kosmetisch van aard. Wat er verandert, is minder belangrijk dan wat er hetzelfde blijft: Broadway blijft een toonbeeld van belangwekkende architectuur, van grootstedelijke dynamiek, van een bloeiend handelsleven, van een bruisend nachtleven. Broadway is het pulserende hart van de stad.

Althans, Broadway blijft het kloppende hart tot aan 59th Street, daar waar de laan Central Park raakt. Dan treedt er voor het eerst een echte breuk op in de laan en krijgt ze een heel nieuwe identiteit. Ze krijgt zelfs een andere naam: Broadway wordt vanaf nu The Boulevard genoemd. Alhoewel The Boulevard ruimtelijk in het verlengde ligt van Broadway, lijkt hij toch tot een totaal andere wereld te behoren, iets wat de auteur al laat doorschemeren in zijn introductie van de laan: 'The Boulevard, *virtually* a continuation of Broadway (...)' (mijn cursivering).⁴⁴³ The Boulevard is een brede, geasfalteerde weg, die nog voor meer dan 9 mijl voortloopt (bijna twee keer zo lang als de afstand van Bowling Green tot Central Park, zo'n 5 mijl) en die vol staat met 'handsome houses, apartment-buildings and churches'.⁴⁴⁴ Geen bank, geen kantoorgebouw, geen winkelpand meer in deze buurt, wel mooie huizen, appartementsgebouwen, kerken. Hier zullen in de nabije toekomst nog bij komen: een universiteit (Columbia College), een kathedraal (de Presbyterian-Episcopal Church) en een belangrijk monument (het Grant Monument), allemaal constructies die op het moment van schrijven in opbouw zijn. The Boulevard ruilt de drukte en het gewoel van de benedenstad in voor stilte en

⁴⁴³ Ibidem, p. 148.

⁴⁴⁴ Idem.

rust (voor contemplatie). Niet toevallig dus dat oud en aristocratisch New York precies hier zijn prachtige landhuizen bouwt ('beautiful country-homes of old New-York families').⁴⁴⁵ De auteur heeft ook veel aandacht voor de omgeving waarin The Boulevard zich ontrolt. Zo somt hij de verschillende plekken op die de laan doorkruist: '(i)t passes over the hillside between Riverside Park and Morningside Park (...) and down into the ravine at Harlem, and then up again upon historic Washington Heights (...) and on to the end of the island at Spuyten-Duyvil Creek'.⁴⁴⁶ The Boulevard verschijnt hier als een laan omgeven door pittoreske natuur ('the remarkably picturesque region between Central Park and the Hudson River'), een laan ook die zich plooit naar het landschap ('it passes over (...) and down into') waarin ze is opgenomen.⁴⁴⁷ Ze volgt gedwee de topologie van het terrein. De belangrijkste kwaliteit van The Boulevard is dan ook het rustige, mooie, pittoreske kader dat ze biedt aan bewoner of reiziger ('commanding beautiful views').⁴⁴⁸ In tegenstelling tot het hectische en bij uitstek stedelijke Broadway is The Boulevard een laan waar cultuur en natuur, stad en platteland elkaar vreedzaam ontmoeten.

b) Thoroughfares and Adornments: Fifth Avenue

Meteen na de evocatie van The Boulevard (een laan die op het moment van schrijven nog niet voltooid is) volgt de beschrijving van Fifth Avenue, een laan die heel wat kwaliteiten lijkt te delen met The Boulevard. Net zoals The Boulevard wordt Fifth Avenue meteen al in de openingszin gepresenteerd als een bij uitstek residentiële laan waar de aristocratische en rijke families van de stad zich vestigen. Voor wie die zin wat nauwkeuriger bekijkt, valt echter op dat de auteur de laan op een wel heel bijzondere manier introduceert. Hij schrijft: 'Fifth Avenue is celebrated the world over as the grand residence street of the aristocratic and wealthy families of the metropolis'.⁴⁴⁹ De auteur

⁴⁴⁵ Idem.

⁴⁴⁶ Idem.

⁴⁴⁷ Idem.

⁴⁴⁸ Idem.

⁴⁴⁹ Idem.

heeft het niet over de reële laan zoals die zich voor zijn ogen ontvouwt, maar over een beeld dat wereldwijd circuleert.⁴⁵⁰ Hij heeft het over haar imago, haar reputatie.⁴⁵¹ Alhoewel de auteur van de tekst zich aanvankelijk lijkt aan te sluiten bij dit algemeen gangbare beeld, stelt hij het verderop in de tekst toch ook aanzienlijk bij. In plaats van de laan te verenigen tot één enkele functie (de residentiële) begiftigt hij haar met enkele uiterst stabiele en essentiële eigenschappen. Dat blijkt bijvoorbeeld al uit de manier waarop de auteur het fenomeen van de oprukkende handel introduceert en beschrijft. Zo verwijst hij weliswaar naar de handelszaken die hun weg hebben gevonden naar de laan ('In recent years business has encroached upon its boundaries (...)'), maar hij laat deze intrusie meteen volgen door de geruststellende opmerking dat 'despite all it still maintains its prestige and its brilliant character'.⁴⁵² De auteur staat duidelijk niet neutraal tegenover de opkomst van de handel op de laan – hij noemt de handelszaken indringers, elementen die er zich onrechtmatig zijn komen vestigen –, maar tegelijkertijd maakt hij duidelijk dat zelfs zij niets vermogen te veranderen aan de aard van de laan. Haar prestige en haar schitterend karakter blijven gevrijwaard.

Dit prestigieuze karakter van de laan wordt tot een bijna onvervreembare eigenschap van de laan gemaakt. Typerend daarvoor is de manier waarop de auteur de relatie tussen de laan en haar bewoners typeert. Ook al moet de auteur vaststellen dat de noodzaak voor de maatschappelijke elite om zich op de laan te vestigen op het moment van het schrijven van de tekst enigszins afgenomen is – wat zich dan uit in de verschijning van verbluffende privéwoningen in de onmiddellijke omgeving van de laan (in de zijstraten en op parallel lopende lanen als Park Avenue en Madison Avenue) –, hij vindt het toch belangrijk om te besluiten met de vaststelling dat een adres op Fifth

⁴⁵⁰ Ook verderop in de tekst introduceert hij de laan via het beeld dat men ervan heeft. Hij schrijft daar: 'There was a time when some people *regarded* residence in Fifth Avenue as an indispensable requisite to pre-eminent social recognition' (mijn cursivering). Ibidem, p. 148.

⁴⁵¹ Een introductie die dan ook scherp contrasteert met de manier waarop Broadway wordt gepresenteerd: daar houdt de auteur zich juist aan een feitelijke opsomming van enkele, eenvoudig te verifiëren eigenschappen. Broadway is een van de langste en een van de bedrijvigste lanen, twee vaststellingen die men gemakkelijk kan controleren: de eerste bijvoorbeeld door het stadsplan te bestuderen, de tweede door op de laan rond te wandelen, de gebouwen te bekijken en de mensenmassa gade te slaan.

⁴⁵² *King's Handbook of New York City*, Moses King Publisher, Boston, 1892, p. 148.

Avenue iets nastrevenswaardigs blijft: 'but nevertheless a luxurious residence in Fifth Avenue is a sort of stamp, or patent of rank'.⁴⁵³ De auteur suggereert hier dat het prestige van de laan overgaat op de mensen die er komen wonen en niet omgekeerd: het is de laan die de bewoners tot leden maakt van de maatschappelijke elite, niet de bewoners die de laan tot een prestigieuze plek maken. Wie op Fifth Avenue woont, krijgt de stempel van sociaal en maatschappelijk succes. De kwaliteiten van de luxueuze residenties worden overgedragen op de laan waarin ze worden aangetroffen: ze worden als het ware losgeweekt van hun materiële dragers en worden zo een eigenschap die de laan in haar geheel zou bezitten.

Hoezeer de auteur ook ondanks de recente ontwikkelingen de (sociale en ruimtelijke) integriteit van de laan probeert te benadrukken, toch moet ook hij node vaststellen dat er iets loos is op de laan. De identiteit van Fifth Avenue als de luxueuze residentiële buurt bij uitstek wordt ook hier bedreigd (door de opdoemende handelszaken) én genuanceerd (door de ontsluiting van nabijgelegen straten, lanen en pleinen als gegeerde alternatieve verblijfplaatsen). De consequentie van al deze processen is dat de laan op specifieke plaatsen alsnog haar exclusief karakter dreigt te verliezen. Terwijl Broadway ondanks de functionele verschillen tussen de verschillende delen toch door een diepere eenheid samengehouden wordt, zou dit niet gelden voor de hele Fifth Avenue. Het meest problematische stuk zou zich tussen 14th Street en 23rd Street bevinden. Op het stuk er net voor – van Washington Square tot 14th Street – staan nog steeds elegante huizen, clubs, kerken en hotels, maar vanaf 14th Street verandert het voorkomen van de straat fundamenteel. De auteur schrijft:

'Between 14th and 23rd Streets, business has almost entirely pushed out residences, and only a few years will elapse before it will be in full possession of the usurped territory. The Manhattan Club has gone up-town to 34th Street; the Lotos is preparing to move; and the Union must soon follow. The Judge, the Methodist Book Concern, and the Mohawk buildings, three large, handsome structures, have

⁴⁵³ Idem.

been erected recently, and are prophetic of the transformation now taking place in this part of the avenue.⁴⁵⁴

Dit gedeelte van de laan is in volle transformatie. De clubs die er zich kortgeleden nog bevonden zijn ondertussen al weggetrokken of plannen dat te doen en de gebouwen die net gebouwd zijn, drie grote, maar nog steeds elegante, constructies, zijn een teken van de veranderingen die zich er voltrekken. De transformatie wordt als uiterst gewelddadig omschreven: de auteur heeft het over residenties die verdreven worden, over een territorium dat met geweld ingenomen wordt, dat bezet wordt door vijandige troepen. Zo beklemtoont de auteur meteen ook het radicale en onherstelbare karakter ervan. Toch past hij ervoor op om voor dit deel verder stil te staan bij de precieze aard van de handel die er op die plaats bedreven wordt. Dat is vreemd, zeker als men deze beschrijving vergelijkt met wat de auteur te melden heeft over het deel dat meteen na Madison Square (dus meteen na 23rd Street) begint. Ook daar, zo moet hij vaststellen, neemt het aantal handelszaken alsmear toe en staan de resterende residenties onder zware druk – ze verdwijnen of worden omgebouwd tot handelsruimtes –, maar hij toont zich niet langer terughoudend in het specificeren van de handelszaken die de residenties daar vervangen. Hij noemt: '(a)rt-galleries, book-stores, bric-à-brac shops, fashionable millinery and dressmaking establishments, publication offices, clubs and hotels'.⁴⁵⁵ Kortom, om handelszaken die dit stuk van Fifth Avenue omvormen tot 'an aristocratic business street'.⁴⁵⁶ In tegenstelling tot het lager gelegen deel van de laan, wordt de komst van de handel hier niet langer als een agressief (en fataal) proces voorgesteld, maar eerder op een nuchtere, zakelijke manier beschreven. Zo luidt de openingszin van deze paragraaf: 'At 23rd Street, Fifth Avenue crosses Broadway and makes the western border of Madison Square. From this point northward to 42nd Street business is in the ascendant'.⁴⁵⁷ De handel zou het stijlvolle, elegante, deftige karakter van de laan in het geheel niet aantasten. De eigenheid van de laan zou dan niet zozeer gelegen zijn in een welbepaalde functie, lijkt de

⁴⁵⁴ Ibidem., p. 150.

⁴⁵⁵ Ibidem, p. 152.

⁴⁵⁶ Idem.

⁴⁵⁷ Idem.

auteur te suggereren, maar in een aantal specifieke kwaliteiten, meer bepaald in het raffinement van haar private woningen of in de verfijning van haar economische activiteiten.

Vanaf 42nd Street zou de laan dan nog volledig residentieel zijn. Hier kan het prestige van Fifth Avenue misschien nog in zijn zuiverste vorm ervaren worden. Hier liggen de paleizen van de New Yorkse miljonairs. De auteur geeft enkele concrete voorbeelden: de woningen van Vanderbilt bijvoorbeeld (door hem uitgeroepen tot 'the finest examples of domestic architecture in the United States'⁴⁵⁸), maar ook het Stevens House, de (bijna voltooide) woning van C.P. Huntington, de huizen van Robert Goelet en R.F. Cutting, enzovoorts. De lijst is lang, de namen indrukwekkend (Jay Gould en William Rockefeller worden ook even vermeld). De opsomming onderstreept hoe belangrijk de residentiële functie van Fifth Avenue nog steeds is op het moment van het schrijven van de tekst. Dit deel van de laan heeft geen last van de eerder vermelde gevaren en de sporadische doorbraak van commercie op de laan. Hier, vanaf 42nd Street inclusief het deel dat aan Central Park grenst, is de laan nog volledig in overeenstemming met haar reputatie: 'the grand residence street of the aristocratic and wealthy families of the metropolis'.⁴⁵⁹

Fifth Avenue is de residentiële laan bij uitstek, niet alleen door de privéwoningen, maar ook door de hotels die er gevestigd zijn. Meer zelfs, volgens de auteur kan de reiziger op deze laan de meest vooraanstaande hotels aantreffen en overtreft het aanbod zelfs dat van haar meest directe rivaal, Broadway. Wat volgt, is een opsomming van alle voornamen hotels (waaronder het Brevoort Hotel op Clinton Place, maar ook het Waldorf Hotel, het Buckingham Hotel, de imposante cluster van hotels rond 59th Street met de Plaza, Savoy en het New Netherland, enzovoorts) die op de laan te vinden zijn. Hierna volgen al even volledige lijsten van kerken, clubs en allerhande (semi-)publieke instellingen (een weeshuis, een bibliotheek, een hospitaal, een restaurant en een concert-hall). Deze opsommingen zijn opmerkelijk omdat ze het artikel over Fifth Avenue lijken af te sluiten. Het enige wat nog

⁴⁵⁸ Idem.

⁴⁵⁹ Ibidem, p. 148.

volgt is een enkele zin waarin de auteur de laan nog eens snel doorloopt, een samenvatting als het ware. En opnieuw vermeldt hij enkel nog de exclusieve residenties, de hotels, kerken, clubs en andere instellingen op de laan, alsook de pleinen die de laan kruist, de winkelpanden noemt hij niet, hij verwijst niet meer naar de handel op de laan. Hij schrijft:

‘With its handsome residences, numerous hotels, churches, clubs and other institutions, and with Washington Square at its southern terminus, Madison-Square and the Reservoir in Bryant Park breaking its course, and the 59th Street Plaza and Central Park illuminating its northern extension, Fifth Avenue is certainly one of the most magnificent thoroughfares of the world.’⁴⁶⁰

Dit einde is haast een herhaling van het begin van de tekst. Ook daar vermeldt de auteur wel de residenties, de clubs, kerken en hotels en vermijdt hij elke referentie naar de talloze handelszaken op de laan.⁴⁶¹ De erkenning van de (problematische) aanwezigheid van de handel op de laan zit als het ware geklemd tussen een begin en einde waar enkel nog plaats is voor de residentiële functie van de laan. Maar door de woningen te verbinden met specifieke kwaliteiten (het gaat niet om zo maar een verzameling privéwoningen), wordt duidelijk gemaakt dat de eigenheid van Fifth Avenue gelegen is in visuele pracht: het gaat om ‘the palaces of some of New York’s millionaires’⁴⁶², om ‘the finest examples of domestic architecture in the United States’⁴⁶³, om ‘splendid mansions’⁴⁶⁴, om ‘handsome residences (...) that give abundant evidence of wealth and luxurious tastes’⁴⁶⁵, enzovoorts. Het is aan dit beeld van schoonheid, van overvloed, van weelde, van macht

⁴⁶⁰ Ibidem, p. 153.

⁴⁶¹ Het volledige citaat luidt: ‘From Washington Square for a distant of nearly four miles northward, Fifth Avenue is lined with handsome residences, club-houses, churches and hotels that give abundant evidence of wealth and luxurious taste’. Ibidem, pp. 149-150.

⁴⁶² Ibidem, p. 152.

⁴⁶³ Idem.

⁴⁶⁴ Idem.

⁴⁶⁵ Ibidem, p. 148 & p. 150.

ook, dat de laan haar faam te danken heeft als 'one of the most magnificent thoroughfares of the world'.⁴⁶⁶

Het hoofdstuk 'Thoroughfares and Adornments' bevat ook een aantal fotografische beelden. Twee daarvan tonen plekken op Fifth Avenue. Een foto is genomen op Madison Square. De camera is naar de benedenstad gericht: we zien de plek waar Broadway en Fifth Avenue elkaar snijden (het driehoekige perceel waar later de Flatiron op zal verrijzen). Het is een standpunt op ooghoogte zodat de kijker relatief veel voorgrond te zien krijgt. We zien enkele mensen oversteken, er is een ruiter te paard, verder ook nog een ijskarretje, een tram en andere voertuigen. Het is er druk, maar niet te druk. Wat er gebeurt, blijft overzichtelijk. Het is een beeld dat een algemene impressie geeft van het stedelijk leven dat zich op die plaats afspeelt. Het tweede beeld toont de westelijke zijde van de laan vanaf 51st Street. Vooraan zien we de woningen van Vanderbilt en even verderop twee kerktorens (meer bepaald die van St. Thomas Episcopal Church en die van Fifth Avenue Presbyterian Church). Opnieuw is er geopteerd voor een standpunt op ooghoogte. Rechts in beeld, helemaal naar de rand van het beeld geduwd, is er nog net het vage silhouet van een wandelaar te zien. Vlak naast hem een verlaten, stilstaande kar. Voor de rest is er geen mens te bespeuren. Het trottoir en de laan zijn leeg, alle aandacht gaat naar de gebouwen zelf. Het is een beeld dat niet alleen de residentiële functie van de laan toont, maar dat ook de kwaliteit, de verfijning, de imposante grandeur van de architectuur beklemtoont. Opmerkelijk is dat dit hoofdstuk ook foto's bevat van imposante privéwoningen die zich op belendende lanen bevinden (zo is er een foto van de woning van Charles L. Tiffany en een van de woning van Charles F. Clark, beide op Madison Avenue gelegen). Er is echter geen enkel beeld dat de opkomende handel op de laan toont. Men kiest voor beelden die de reputatie van de laan als een prestigieuze residentiële laan versterken, niet voor foto's die dat beeld bijstellen, nuanceren.

⁴⁶⁶ Ibidem, p. 153.

2. Moses King en Fifth Avenue: *King's Views of New York* (1896/1908)

In 1896, na het succes van *King's Handbook of New York City*, publiceert King een nieuwe stadsgids onder de titel *King's Views of New York*.⁴⁶⁷ In tegenstelling tot de eerdere publicatie is deze stadsgids louter samengesteld uit beelden. Het is meteen ook een veel compactere gids dan de voorgaande: in vergelijking met de publicatie uit 1892, die meer dan 900 bladzijden telt, valt *King's Views of New York* met maar 32 gedrukte pagina's inderdaad eerder bescheiden uit. De historische terugblik ontbreekt haast volledig. De gids concentreert zich volledig op de contemporaine stad, zoals overigens al blijkt uit de ondertitel van de publicatie: 'A Glance at New York's Recent Development'. *King's Views of New York* vervangt het enkele jaren daarvoor gepubliceerde *King's Handbook of New York City* niet, daarvoor is het niet grondig genoeg. De inleiding verwoordt het verschil tussen beide publicaties als volgt: 'The "Views" merely give a glance at a part of the city. For a detailed knowledge of the whole city and its thousands of institutions, get "King's Handbook of New York City," an elaborate and thoroughly made book (...)'.⁴⁶⁸

King's Views of New York bleek een eclatant succes en zou verschillende keren herdrukt worden. Elke herdruk werd aangeprezen om de gids aan te vullen met nieuw beeldmateriaal en om de erin opgenomen beelden grondig te herschikken. Een andere, belangrijke verandering die zich doorheen de verschillende edities voordoet, is dat het belang van de taal bij de beelden almaar toeneemt. In de eerste editie worden de beelden voorzien van een korte, identificerende ondertitel, die simpelweg benoemt wat er te zien is en het gefotografeerde lokaliseert: een foto van de American Surety Building gaat dan bijvoorbeeld vergezeld van de ondertitel: 'American Surety Building – 21 Stories High. Broadway, Southeast Corner of Pine Street'.⁴⁶⁹ In de daaropvolgende uitgaven echter wordt er heel wat informatie aan de

⁴⁶⁷ *King's Views of New York*, Moses King Publisher, Boston, 1896. Het boek werd hier bestudeerd in een heruitgave van 1977: *King's Views of New York 1896-1915 & Brooklyn 1905. An Extraordinary Photographic Survey Compiled by Moses King*, Arno Press, New York, 1977.

⁴⁶⁸ *King's Views of New York*, Moses King Publisher, Boston, 1896, p. 1.

⁴⁶⁹ Ibidem, p. 4.

ondertitel toegevoegd. Zo wordt hetzelfde beeld van de American Surety Building in de heruitgave van 1908/1909 als volgt ondertiteld: 'American Surety Company. 100 Broadway, S. E. cor. Pine St., organized 1884; capital and surplus, \$ 5,000,000; general bonding-business; accepted as surety by U.S. Government; Henry D. Lyman, Pres. U.S. Weather Bureau Station on roof. (ILL. 6-7)⁴⁷⁰ Niet alleen krijgt de lezer hier heel wat meer informatie over het gebouw en zijn eigenaar, maar verneemt hij ook welke financiële waarde de betrokken maatschappij vertegenwoordigt. Die aandacht voor de economische waarde van de maatschappij (en/of het gebouw), legt bloot wat de eigenlijke motor is van de fenomenale groei van de stad: de accumulatie en circulatie van steeds meer goederen en geld.

Dat New York een uiterst succesvolle handelsstad is moet niet alleen blijken uit de duizelingwekkende stoet van cijfers, maar ook uit de selectie van de fotografische illustraties. De voorstelling van New York als een economisch machtscentrum vertaalt zich fotografisch in een sterke klemtoon op de commerciële en financiële infrastructuur van de stad. Een analyse van de eerste publicatie uit 1896 leert dat van de in totaal 131 beelden er 98 geïsoleerde gebouwen tonen (de overige 33 beelden zijn ofwel landschapsbeelden – met drie foto's van Central Park – ofwel overzichtsbeelden die uitzicht bieden op een ruimer deel van de stad). Van deze 98 beelden zijn er maar liefst 62 gewijd aan het economische leven van de stad (dus ruimschoots meer dan de helft). Het gaat dan meer concreet om 59 beelden van commerciële en financiële instellingen (zoals kantoorgebouwen, verzekeringsmaatschappijen, klein- en groothandelszaken, banken, hotels en kranten) en drie beelden van verkeersinfrastructuur (een foto van de haven, van het Grand Central Station en van een station op de 'El.-lijn). Die aandacht voor het economisch reilen en zeilen van de stad staat in schril contrast met bijvoorbeeld die voor religieuze gebouwen (vijf beelden) of voor woningen (vier beelden in totaal) of voor politieke instellingen (slechts één beeld). Het is overduidelijk voor de lezer van de gids dat de recente ontwikkeling van de hier getoonde stad vooral het bruisende economisch leven betreft.

⁴⁷⁰ Ibidem, p. 23.

a) *King's Views of New York. A Glance at New York's Recent Development* (1896)

De in 1869 uitgegeven stadsgids is georganiseerd volgens twee, in zekere zin strijdige, principes. Zo lijkt de gids in eerste instantie het vaste patroon dat ook in andere geïllustreerde stadsgidsen kan aangetroffen worden, te volgen. Hij begint in het uiterste zuiden van de stad. De camera is gericht naar de zee en brengt de verschillende soorten schepen die de haven aandoen (zowel oorlogsschepen als commerciële lijnvaart) in beeld. Vervolgens draait de camera in de richting van de stad om de havenactiviteit te tonen. Eindelijk gaat hij dan aan wal in de buurt van Bowling Green. Van hieruit exploreert de gids van zuid naar noord de rest van de stad. Maar nu en dan wijkt hij af van dit noordwaartse traject door ruimtelijk van elkaar gescheiden, maar functioneel met elkaar verbonden gebouwen samen te behandelen. Zo zijn er kleine clusters van beelden gewijd aan woningen, publieke instellingen of militaire arsenalen (de laatste pagina van de gids).

De combinatie van twee organisatiemodellen levert een wat chaotische lectuur van de stad op. De kijker wordt geen duidelijk leesbaar parcours doorheen de stad opgelegd, hij krijgt al evenmin een grondige functionele analyse van de stad. De verschillende stedelijke functies (residentieel, commercieel, financieel, religieus, militair, enzovoorts) worden naast elkaar getoond, niet in hun onderlinge samenhang gedacht. Bovendien ontbreken er belangrijke aspecten van het stedelijk wonen en werken. Er zijn bijvoorbeeld nauwelijks foto's van de stedelijke drukte. In slechts één opname, van Baxter Street, is het drukke stadsleven het centrale onderwerp. In enkele andere beelden draagt de drukte van voertuigen en mensen bij tot een wat levendiger stadsbeeld, maar uiteindelijk blijft de aandacht daar toch vooral uitgaan naar de architectuur. Verder zijn er ook geen beelden van industriële activiteiten. Blijkbaar wordt er niets geproduceerd in de stad (of althans toch niets tastbaars), enkel geconsumeerd. Het economische leven van de stad lijkt zich grotendeels te beperken tot de financiële sector (banken en verzekeringsmaatschappijen) en tot de klein- en groothandel en de financiële transacties die met deze handel gepaard gaan. Uiteindelijk verschijnt de stad hier als een loutere optelsom van afzonderlijke gebouwen en functies.

Maar hoe verschijnt Fifth Avenue nu in deze fotografisch geïllustreerde stadsgids? Herhaalt hij het in *King's Handbook of New York City* opgeroepen beeld van de laan, of legt hij toch misschien nieuwe klemtonen? Een antwoord op deze vraag is niet eenvoudig omdat er niet langer een apart onderdeel gewijd is aan Fifth Avenue, net zomin als aan andere straten of lanen. De beelden van de laan zijn verspreid over de hele stadsgids. Een gevolg van deze spreiding is in elk geval dat het beeld van de laan meerduidig wordt en minder toegespitst is op een enkele, in casu residentiële, functie. Dat blijkt al uit de eerste foto genomen op Fifth Avenue, die overigens op de eerste pagina, onmiddellijk bij het openslaan van de gids, te zien is. (ILL. 8)⁴⁷¹ Onderaan die pagina staan twee foto's, een van het Washington-standbeeld aan de voet van de Sub-Treasury, een andere van de Washington Memorial Arch op Washington Square (tevens het startpunt van Fifth Avenue, zo wordt de lezer via de ondertitel meegedeeld). Het zijn twee monumenten die elk verwijzen naar dezelfde persoon en via die persoon naar het glorieuze verleden van de stad. Het eerste beeld markeert de plaats waar Washington geïnstalleerd werd als president van de Verenigde Staten, terwijl de triomfboog de honderdste verjaardag van Washington's presidentschap herdenkt. Beide beelden plaatsen de stad binnen een nationaal perspectief: New York wordt hier opgevoerd als de geboorteplaats van de Amerikaanse republiek. Ze onderstrepen het politieke belang van de stad voor de rest van de natie, maar koppelen ook omgekeerd de stad aan de natie. Er is een diepe wisselwerking tussen stad en natiestaat: het succesverhaal New York wordt zo meteen het succesverhaal van het Amerikaanse nationale model. Dat deze belangrijke politieke betekenis van de stad geïntroduceerd wordt door een beeld van de Washington Arch, suggereert meteen dat de laan die in het verlengde van het monument ligt ook vanuit dit politiek perspectief kan gelezen worden.

Fifth Avenue duikt een tweede keer op in een panoramisch overzichtsbeeld van Madison Square. (ILL. 9)⁴⁷² Het is de plaats waar Broadway en Fifth Avenue elkaar kruisen en er een plein ontstaat. Het beeld is gemaakt vanaf een hoge positie en kijkt noordwaarts, richting bovenstad. De ondertitel van

⁴⁷¹ Ibidem, p. 1.

⁴⁷² Ibidem, p. 17.

het beeld vermeldt naast de verkeerswegen die erop uitkomen of er langs lopen ook de volgende gebouwen/standbeelden: de Second National Bank, het Fifth Avenue Hotel, het Seward Statue, de Madison Square Tower, de Dr. Parkhurst's Church en de Metropolitan Life Building. (Zowel de Madison Square Tower als de Metropolitan Life Building worden verderop in de gids nog eens getoond, dan niet in de context van het plein maar als afzonderlijke gebouwen). Het deelt de pagina met twee andere beelden: een ander overzichtsbeeld van Madison Square, maar dan vooral gericht op de Madison Square Tower (dus weggijkend van Fifth Avenue) en een overzichtsbeeld van Union Square (met rechtsonder opnieuw een monument ter ere van Washington, ditmaal een ruitersstandbeeld). Het thema van deze pagina is duidelijk het stadsplein. Het zijn telkens beelden die gemaakt werden vanaf een zekere hoogte zodat de kijker een ruim overzicht heeft. Ze zijn ook tijdens de winter of vroege lente gemaakt: de bomen zijn bladerloos en vormen geen obstakel voor de zwervende blik. De pleinen worden omzoomd door belangrijke en imposante gebouwen (of, zoals Union Square, bezet door een belangrijk monument), maar hun voornaamste functie lijkt er toch in te bestaan de lezer een rustpunt te bieden. De continue stroom van verschillende gebouwen op de voorgaande pagina's moet hier even wijken voor een wat rustiger stadsbeeld: het bladeren vertraagt, het oog wordt uitgenodigd de hele ruimte te overzien of verder in detail te verkennen. De pleinen worden hier opgevoerd als open, groene, (relatief) rustige plaatsen, met ruimte voor een park, waar zich een levendig maar niet noodzakelijk chaotisch stadsleven afspeelt.

Het volgende beeld dat een gebouw toont op Fifth Avenue treffen we meteen aan op de volgende pagina. Het betreft hier een opname van het Metropolitan Museum of Art. (ILL. 10)⁴⁷³ Rechts wordt de foto geflankeerd door een beeld van het American Museum of Natural History, eronder ziet de lezer een opname van het Metropolitan Opera House en rechts onderaan staat een foto van het monument ter ere van General U.S. Grant. Het thema van de pagina: instellingen van cultureel of historisch belang. Een aantal bladzijden verder zijn er nog meer beelden die op Fifth Avenue gemaakt werden. Het ene toont The Presbyterian Building (op de noordwestelijke hoek met 20th Street), een

⁴⁷³ Ibidem, p. 18

kantoorgebouw, het andere, dat er net naast staat afgebeeld, The Constable Building (op de noordoostelijke hoek met 18th Street), onderdeel van het winkelperium van Arnold Constable (een handelaar in textiel en kleding). (ILL. 11)⁴⁷⁴ De gebouwen worden vanuit een tegenoverliggend hoekpand gefotografeerd, niet frontaal, maar schuins. Dergelijk standpunt geeft de fotograaf de mogelijkheid om de twee façades van het gebouw (de ene kijkt uit op Fifth Avenue, de andere op een zijstraat) tegelijkertijd te tonen. De fotograaf bevindt zich ook niet op straatniveau maar hoger, ongeveer ter hoogte van de kroonlijst van het gefotografeerde gebouw. We kijken niet omhoog, maar recht op het gebouw. Het is geen desoriënterend beeld dat het lichaam omhoog trekt, eerder kenmerkt het zich door een beschrijvende neutraliteit. Er is weinig beweging rond het gebouw (wellicht het resultaat van een lange sluitertijd), dus ook weinig dat zou kunnen afleiden van de structuur van het gebouw zelf. De foto's beklemtonen de hoogte van het gebouw: beide torenen hoog boven hun onmiddellijke burens uit.

Al deze formele keuzes mogen dan al evident lijken, ze dragen er wel toe bij dat bepaalde kwaliteiten van het gefotografeerde gebouw eenzijdig beklemtoond worden. Deze fotografische strategie benadrukt vooral de objectief meetbare gegevens van het gebouw: hoogte, breedte, diepte, volume. De fotografische registratie is hier een bijna meetkundige operatie. Het is een fotografische strategie die vooral door commerciële stadsfotografen toegepast werd (eenzelfde strategie werd bijvoorbeeld ook gebruikt door de Byron C° of de Wurts Brothers, twee van de belangrijkste fotostudio's die verschillende stadsopnames gemaakt hebben).⁴⁷⁵ Zij is erop gericht een waarderende lectuur van het gebouw te geven, door niet zozeer de architecturale kwaliteit ervan (alhoewel die zeker niet onbelangrijk is), maar vooral de monumentale schaal ervan te benadrukken. De hier gevolgde strategie is die van de stads promotie, een sterk gecodeerde fotografische strategie die al ruim toegepast werd in de negentiende-eeuwse Amerikaanse stadsfotografie.⁴⁷⁶

⁴⁷⁴ Ibidem, p. 23.

⁴⁷⁵ Zie daarvoor de talloze opnames die de Wurts Brothers en de Byron C° gemaakt hebben van individuele gebouwen. Van beide studio's kan een uitgebreide selectie beelden bekeken worden via het online-archief van het Museum of the City of New York.

⁴⁷⁶ Zie Peter B. Hales, *Silver Cities. The Photography of American Urbanization, 1839-1915*, Temple University Press, Philadelphia, 1984.

Voor de fotografische promotie van de succesvolle stad is de precieze plaats waar de imposante gebouwen verschenen, op Fifth Avenue of elders in de stad, van minder belang: het is het gebouw zelf dat de stadspropaganda schraagt, niet de laan waarop het toevallig verrijst. Door de gevolgde strategie en de verspreiding van de verschillende beelden van Fifth Avenue over de gehele stadsgids krijgt de laan geen eigen identiteit toebedeeld; ze krijgt dezelfde behandeling als om het even welke andere laan.

Deze vaststelling wordt nog bevestigd door de manier waarop de laan in het vervolg van de stadsgids aan bod komt. Verderop worden achtereenvolgens getoond: St. Patrick's Cathedral, Buckingham Hotel, Hotel Netherland en Savoy Hotel (deze laatste twee gebouwen zijn op hetzelfde beeld te zien). (ILL. 12)⁴⁷⁷ De drie foto's staan samen met een foto van het Broadway Central Hotel (gelegen op Broadway) op een pagina. Alle aandacht gaat naar de gebouwen zelf. Alleen als het niet mogelijk is een standpunt in te nemen dat het toelaat het onderwerp te isoleren (zoals in de opname van het Broadway Central Hotel) wordt het gebouw in de huizenrij getoond. De kathedraal wordt vanaf een hoger gelegen en licht schuins standpunt vastgelegd (het standaardperspectief van waaruit de kathedraal meestal wordt gefotografeerd⁴⁷⁸), de twee hotels worden op straatniveau gefotografeerd. Door de variatie in de gekozen standpunten (een afwisseling van frontale en schuinse perspectieven en van een licht verhoogd standpunt en een op straatniveau) doorbreekt de gids de monotonie van de opsomming. De blik van de kijker moet zich voortdurend aanpassen: het kijkend lichaam wordt tot beweging aangezet. Nu eens staat het met beide voeten op de grond en blikt het recht voor zich uit, dan weer zoekt het de hoogte op, scheert het langs de gevels van de huizenrij of kijkt het schuin neer op het gebouw aan de overkant.

Ook op de volgende pagina is er een foto van een gebouw op Fifth Avenue te zien. Het gaat hier om een opname van het Hotel Waldorf-Astoria. (ILL. 13)⁴⁷⁹ Enkele bladzijden verder is er nog een foto van het Plaza Hotel, (ILL.

⁴⁷⁷ *King's Views of New York*, Moses King Publisher, Boston, 1908, p. 24.

⁴⁷⁸ Zie de verschillende postkaarten van St. Patrick's Cathedral in de postkaartencollecties van het archief van de New York Historical Society en het Museum of the City of New York.

⁴⁷⁹ *King's Views of New York*, Moses King Publisher, Boston, 1908, p. 25.

14)⁴⁸⁰ twee bladzijden verder gevolgd door een beeld van Holland House (op de hoek van Fifth Avenue en de 30th Street). (ILL. 15)⁴⁸¹ Vervolgens staan er drie foto's van gebouwen gelegen op Fifth Avenue op een pagina met zes beelden van kerken, banken en clubs: de First Presbyterian Church, de joodse synagoge B'nai Beth-El en de Metropolitan Club. (ILL. 16)⁴⁸² De voorlaatste pagina van de stadsgids bevat acht beelden waarvan er vier woningen tonen (die zich allemaal op Fifth Avenue bevinden) en vier filantropische instellingen en/of clubs (twee van die clubs – de Manhattan Club en de Union League Club – bevinden zich eveneens op Fifth Avenue). (ILL. 17)⁴⁸³ De eerste foto toont de woning van Mrs. William Vanderbilt (maar in de verte zijn ook nog de woningen van W.D. Sloane, Mrs. Elliot F. Shepard en W.K. Vanderbilt te zien). De volgende drie beelden tonen respectievelijk de riante huizen van Cornelius Vanderbilt, Collis P. Huntington en John Jacob Astor. De pagina sluit af met twee foto's van clubs. Zes van de acht foto's op deze voorlaatste pagina tonen dus gebouwen die zich op Fifth Avenue bevinden.

Van de 131 beelden die de eerste uitgave van Kings' Views of New York bevat, tonen er 21 gebouwen op Fifth Avenue. Dat zijn er bijna evenveel als er beelden van Broadway zijn (zo'n 23 foto's in totaal), maar significant meer dan er bijvoorbeeld van Wall Street zijn (13 beelden in totaal). Fifth Avenue wordt als een belangrijke laan beschouwd. Maar wellicht nog belangrijker dan deze puur cijfermatige benadering is het onderwerp van de beelden: welke beelden worden weerhouden? En wat leert ons dat over de visie die de samenstellers van dit boek hebben op Fifth Avenue? Van de 20 beelden zijn er vijf die hotels en vier die woningen afbeelden. Zij maken dus bijna de helft uit van het totaal aantal beelden gewijd aan de laan. Van clubs, kantoorgebouwen en religieuze gebouwen zijn er telkens drie beelden en verder is er een beeld van een monument (de Washington Memorial Arch) en een van een museum (Metropolitan Museum of Art in Central Park). Fifth Avenue verschijnt hier als een laan waar de gegoede klasse tijdelijk verblijft of

⁴⁸⁰ Ibidem, p. 27.

⁴⁸¹ Ibidem, p. 29.

⁴⁸² Ibidem, p. 30.

⁴⁸³ Ibidem, p. 31.

woont. Het is verder ook een laan waar kerken en clubs gevestigd zijn, waar zich met andere woorden het sociale leven van de hogere klasse afspeelt. De laan krijgt bovendien aanzien door de aanwezigheid van een belangrijk monument aan het begin van de laan en een imposant museum hogerop op de laan (daar waar Fifth Avenue aan Central Park grenst). Ook al zijn de fotografische afbeeldingen van Fifth Avenue verspreid over de hele stadsgids, het hier geschetste beeld van de laan wijkt niet af van dat in *King's Handbook of New York*. De fotografische representatie herhaalt en bevestigt het al bestaande beeld. Met deze uitzondering dat de samensteller hier wel oog heeft voor de handelszaken en kantoorgebouwen die op de laan verrijzen. Vooral de foto van een winkel van Arnold Constable valt op: de inclusie van dit beeld maakt duidelijk dat deze fotografische stadsgids een vollediger beeld geeft. In die zin voegt de gids wel degelijk iets toe aan de lectuur van de laan: hij maakt ook plaats (zij het schoorvoetend) voor het handelsleven dat zich begint te manifesteren op de laan.

b) *King's Views New York 1908-1909. The World's Commercial Centre* (1908)

In een latere, aangepaste en uitgebreide, uitgave van *King's Views of New York* (gepubliceerd in 1908) is er een exponentiële toename van fotografische beelden, van 131 beelden in de eerste uitgave tot meer dan vierhonderd in deze herwerkte uitgave (435 in totaal om precies te zijn).⁴⁸⁴ Verhoudingsgewijs telt deze uitgave echter minder beelden gemaakt op Fifth Avenue. Alhoewel het aantal beelden meer dan verdubbeld is (van zo'n 20-tal tot 46 beelden), is het relatieve belang ervan in de representatie van de stad juist afgenomen (in de eerste publicatie waren de foto's op Fifth Avenue genomen nog goed voor zo'n 15 procent van het totale beeldaantal, in de herwerkte uitgave nog 'maar' voor zo'n 11 procent).

Nog meer dan in de eerste uitgave benadrukt King in deze heruitgave dat de ontwikkeling van New York vooral gelezen moet worden als een economisch

⁴⁸⁴ *King's Views of New York*, Moses King Publisher, Boston, 1908-1909. Ook deze editie werd bestudeerd in een heruitgave van 1977, *King's Views of New York 1896-1915 & Brooklyn 1905. An Extraordinary Photographic Survey Compiled by Moses King*, Arno Press, New York, 1977.

succesverhaal. Dat blijkt al uit het motto onderaan het titelblad ('The World's Commercial Centre') en wordt nog eens bevestigd in een korte tekst waarmee de gids opent. Onder de titel 'The Most Valuable Real Estate in the World' bevindt zich daar in een kadertje een korte tekst waarin gewezen wordt op het contrast tussen de lage aankoopprijs van het schiereiland drie eeuwen geleden (ongeveer 24 \$) en de astronomische waarde die de percelen op het moment van het verschijnen van de gids hebben (meer dan 750 miljoen \$, land en gebouwen inbegrepen). Het stuk opent met de zin:

'Rising grandly from the water's edge on the tapering end of Manhattan Island are the great towering buildings in which are centered the business interests of the New World.'⁴⁸⁵

Ook nu wordt de stad eerder gelezen als een opsomming van afzonderlijke gebouwen en minder als een complex geheel van lanen en straten. Meer nog, in de hier boven aangehaalde zin en in de zinnen die er onmiddellijk op volgen, wordt vooral een aspect van deze gebouwen beklemtoond: hun indrukwekkende verticaliteit. Het zijn 'great towering buildings' en 'architectural piles'; ze zijn 'imposing'. Het is vooral in deze verticaliteit dat de commerciële macht van de stad, zelfs van het hele continent, tot uitdrukking komt. Doorslaggevend bij de keuze van gebouwen voor deze gids moet dan ook de mate geweest zijn waarin zij een rol speelden in het economische succes van de stad.

Ook in de inleiding op pagina iii wordt de economische macht van de stad benadrukt. In deze tekst, met als titel 'New York City – The World's Commercial Centre', zal de auteur, de journalist William Mirt Wills, aan de hand van een lijst indrukwekkende cijfers (vet gedrukt in de tekst) voortdurend het commerciële belang van de metropool voor het hinterland en voor de rest van de natie beklemtonen. Deze cijfers moeten aantonen dat New York op ongeveer alle vlakken, behalve wat betreft bevolkingsaantal, belangrijker geworden is dan zijn grootste rivaal Londen:

⁴⁸⁵ *King's Views of New York*, Moses King Publisher, Boston, 1908.

‘Greatest in commerce and manufactures, New York City in 1908 outranks every metropolis of the world in these determining factors of supremacy, and has wrested from London the laurels of primacy, save only in respect to population.’⁴⁸⁶

De cijfers bewijzen dat de haven van New York meer goederen verscheept dan Londen, dat de samengevoegde waarde van in- en uitgevoerde goederen ver die van haar Europese evenknie overstijgt, dat de stad over een uitgebreid netwerk van bedrijven beschikt (meer dan 20,000 fabrieken), die daarenboven in de meest diverse branches actief zijn, dat zij gebruik kan maken van een goed uitgeruste infrastructuur voor het transport van goederen en mensen, dat zij een beroep kan doen op financiële instellingen (banken en verzekeringsmaatschappijen), dat de vastgoedmarkt een gezonde dynamiek vertoont, enzovoorts. De stad verschijnt hier als een knooppunt van louter commerciële beslissingen, als het eindproduct van een gonzende economische bedrijvigheid. Alle gebouwen, voorzieningen en instellingen die de stad rijk is, zijn een uitvloeisel van deze economische activiteit, zozeer zelfs dat de auteur niet anders kan dan besluiten dat New York de materialisatie is van deze gonzende bedrijvigheid: ‘The material fabric of the city is the translation into steel and stone of the statistics of its vast business’.⁴⁸⁷ De fysieke verschijning van de stad wordt met andere woorden volledig bepaald door de economische activiteiten die erin ontplooid worden. Deze nagenoeg exclusieve aandacht voor de economische dimensie van de stad breekt met de manier waarop New York in de eerste uitgave geïntroduceerd werd. In de heruitgave van 1908 spelen politiek en geschiedenis (zie de eerste twee beelden die scherp stellen op het politieke en historische betekenis van de stad) nauwelijks nog een rol in de bepaling van New York’s identiteit, de contemporaine economische bedrijvigheid is het enige wat de stad nog maakt tot wat ze is.

Het fotografische luik van het boek stemt in grote mate overeen met het beeld van de inleiding. Het opent met twee foto’s van kolossale

⁴⁸⁶ William Wirt Mills, ‘New York City – The World’s Commercial Centre’, in: *King’s Views of New York*, Moses King Publisher, Boston 1908-1909, p. iii.

⁴⁸⁷ Idem.

kantoorgebouwen in het lager gelegen deel van Manhattan (van de Hudson Terminal Buildings en van de Cortlandt Building en Fulton Building),⁴⁸⁸ waarop twee panoramische beelden van de skyline van Manhattan volgen.⁴⁸⁹ Dan maakt de lezer in acht beelden vanuit de verte kennis met de kleinere eilanden (zoals Governor's Island, Randall's Island, Blackwell's Island, Ellis Island, enzovoorts) in de omgeving van Manhattan.⁴⁹⁰ Net zoals in de openingsbeelden wordt hij op een afstand gehouden. Tussen hem en de eilanden ligt het water; hij komt niet in hun buurt, hij betreedt ze niet. De volgende dubbele pagina is gewijd aan de verschillende bruggen die het schiereiland Manhattan met het hinterland verbinden.⁴⁹¹ Deze eerste sequentie eindigt met een panoramisch overzichtsbeeld van de stad en haar onmiddellijke omgeving. De openingssequentie van de gids laat zich zo lezen als een topografische beschrijving van de omgeving waarin de stad die de lezer verderop in de gids bezoekt ingebed is. New York ligt op een schiereiland, is omgeven door twee rivieren en een oceaan, bestaat uit verschillende wijken ('boroughs'), samengevoegd tot één territoriaal geheel, onderscheidt zich van andere steden door de kolossale gebouwen die aan de oevers ervan opdoemen en de al even imposante bruggen die het Manhattandeel verbinden met de rest van de stad, enzovoorts. Tegelijkertijd krijgt de lezer zijn rol toebedeeld: door de stad of onderdelen ervan van ver te tonen – de lezer vaart langs de eilanden in plaats van er voet aan wal te zetten en de panoramische overzichtsbeelden houden hem evenzeer op een afstand – wordt hij in de positie van een bezoeker geplaatst. Hij ziet van de gebouwen enkel de buitenkant, hij raakt er nooit binnen: er zijn geen interieurbeelden (niet van een winkel, ook niet van een theater, of restaurant, of hotel, of museum, of fabriek, of kerk, of woning, of kantoorgebouw,...).

De lezer blijft overigens ook nog op een andere manier buitenstaander. Hij ziet enkel het resultaat van al de inspanningen, van al de economische processen, die William Mirt Wills zo lyrisch beschrijft in zijn inleiding, nooit

⁴⁸⁸ Ibidem, p. 2.

⁴⁸⁹ Ibidem, p. 3.

⁴⁹⁰ Ibidem, pp. 4-5.

⁴⁹¹ Ibidem, pp. 6-7.

de arbeid zelf. Het laden en lossen van de goederen in de haven bijvoorbeeld wordt niet getoond, de noeste arbeid van de bouwvakkers die de wolkenkrabbers bouwen blijft onzichtbaar.⁴⁹² Er is niets in opbouw of in afbraak, alles is af. We zien een kant en klare stad, geen stad in wording: we worden geen intieme deelgenoot van het ontstaan van deze stad, maar blijven bezoekers die enkel geacht worden bewonderend op te kijken naar zoveel grootsheid.

Na deze (korte) introductie wordt New York verder geëxploreerd. Opnieuw begint het bezoek aan de stad in de haven: eerst zijn er vier pagina's⁴⁹³ vol met indrukwekkende oceaanstomers of oorlogsbodems die de militaire haven van Brooklyn aandoen (maar opmerkelijk genoeg geen vrachtschepen), dan een reeks van beelden die ons via de skyline van Manhattan,⁴⁹⁴ aangemeerde ferryboten in Brooklyn⁴⁹⁵ en ten slotte Battery Park⁴⁹⁶ steeds dichterbij de stad brengen. Eenmaal aangekomen in de stad wordt de buurt van Battery Park en Bowling Green vastgelegd om dan via Broadway langzaam omhoog te klimmen. Net zoals in de uitgave uit 1896, volgt de samensteller een dubbele logica: enerzijds volgt de gids een parcours van zuid naar noord (dus van benedenstad naar bovenstad), anderzijds wordt deze ruimtelijke benadering voortdurend doorkruist door een functionele behandeling van de stad.

De gids bevat een parcours dat verdeeld is in verschillende etappes. Bovendien worden in elk deel van de af te leggen weg verschillende functies onderscheiden. Neem nu de sequentie die het deel van Manhattan bestrijkt dat zich tussen de haven en Trinity Church bevindt en in- en uitgeleid wordt door een panoramisch beeld dat telkens over een dubbele pagina is

⁴⁹² Met een enkele uitzondering: op pagina 42 zien we een arbeider aan het werk op het skelet van wat een wolkenkrabber gaat worden. Maar het uitzonderlijke karakter van dit beeld bevestigt de regel: men toont geen arbeid.

⁴⁹³ Ibidem, pp. 10-13.

⁴⁹⁴ Ibidem, p. 14.

⁴⁹⁵ Idem.

⁴⁹⁶ Ibidem, p. 15.

uitgespreid.⁴⁹⁷ Alhoewel de beelden in dit deel duidelijk een parcours volgen (van de haven via Bowling Green naar Trinity Church), bieden ze meteen ook een functionele analyse van dit stadsdeel. Eerst zijn er de diverse havenactiviteiten, dan komen de verschillende instellingen die het handelsleven organiseren aan bod (beelden van het Custom House⁴⁹⁸ en de Produce Exchange ⁴⁹⁹ bijvoorbeeld), vervolgens worden de financiële instellingen getoond die zich rond dit handelscentrum met zijn drukke havenactiviteiten gevestigd hebben (foto's van banken en de Stock Exchange),⁵⁰⁰ uiteindelijk wordt er even stilgestaan bij Trinity Church (met maar liefst drie beelden die de kerk telkens vanuit een andere hoek tonen),⁵⁰¹ om af te sluiten met een bondige samenvatting in vijf beelden van dit stukje Manhattan tussen Bowling Green en Trinity Church.

Na het panoramische beeld dat de eerste etappe afsluit, begint er een nieuwe: we zetten onze tocht noordwaarts verder. Maar opnieuw worden gebouwen thematisch samengebracht. De financiële sector die in het vorige deel al even aangestipt werd, wordt nu veel uitvoeriger behandeld, met veel aandacht voor Wall Street en haar directe omgeving, voor de aldaar gevestigde banken, verzekeringsmaatschappijen en andere financiële en/of economische instellingen. Vervolgens zijn er enkele straatopnames: vier reeksen van telkens vier panoramisch uitgerekte beelden, verdeeld over een dubbele pagina.⁵⁰² De foto's zijn telkens op Broadway genomen (alleen op Madison Square, waar Broadway Fifth Avenue kruist, duikt de fotograaf even een belendende laan in, in casu Fifth Avenue). Deze beelden kiezen een ander onderwerp dan tot nu toe het geval was: ze stellen niet langer scherp op

⁴⁹⁷ Ibidem, pp. 8-9 en pp. 24-25. Het eerste panoramische beeld in vogelperspectief geeft een overzicht van de hele stad, met de vijf stadswijken, terwijl het tweede panoramisch beeld (eveneens in vogelperspectief) de stad al wat dichter benadert en het uiterst zuidelijke punt van Manhattan toont.

⁴⁹⁸ Ibidem, p. 16.

⁴⁹⁹ Ibidem, p. 17.

⁵⁰⁰ Ibidem, pp. 17-19.

⁵⁰¹ Ibidem, pp. 20-22.

⁵⁰² Ibidem, pp. 34-35.

afzonderlijke gebouwen, maar tonen de straat als een geheel. De fotograaf staat vaak in het midden van de straat zodat zowel de rechter- als linkerkant van de straat zich voor de blik van de lezer openplooit. Dit standpunt – midden in de actie – zorgt er tevens voor dat de kijker deelgenoot wordt van de stedelijke drukte: voetgangers op het trottoir, trams en door paarden getrokken rijtuigen op de weg. De lezer wordt in de positie van de wandelaar geplaatst. Het statische (bewonderende en dus wat afstandelijke) opkijken naar de afzonderlijke en indrukwekkende gebouwen dat hem tot nu toe opgelegd werd, wordt hier ingeruild voor een directere, intiemere ervaring. Even wordt hij dicht bij de stad gehaald, even wordt hij in contact gebracht met het stedelijke geroezemoes. Maar voor dit intieme contact moet hij een prijs betalen: hij verliest het (geruststellende) overzicht. Door het panoramisch formaat ontbeert de foto een echt centrum dat alles samenhoudt: de blik wordt niet langer naar een enkel element geleid, maar mag willekeurig doorheen het beeld laveren. De gids neemt de kijker niet langer bij de hand, maar laat hem vrij zelf de ruimte verkennen.

Na dit korte intermezzo en een nieuwe reeks opnames van banken en verzekeringsmaatschappijen⁵⁰³ begint een nieuwe etappe (opnieuw ingeleid door een panoramisch overzichtsbeeld in vogelperspectief, ditmaal van het financiële district waar Broadway en Cortlandt Street elkaar kruisen). Ook dit deel vangt aan met foto's van banken en verzekeringsmaatschappijen,⁵⁰⁴ aangevuld met beelden van kantoren van nutsbedrijven (elektriciteit⁵⁰⁵ en telefonie⁵⁰⁶). We verwijlen even in de buurt van City Hall Park⁵⁰⁷ (met het postkantoor, het gemeentehuis en de Hall of Records, met Park Row ook waar de belangrijkste kranten gevestigd zijn, met het hoofdkwartier van de politie en de verschillende gerechtelijke instellingen, enzovoorts), en krijgen vervolgens enkele fabrieken⁵⁰⁸ te zien (chemie en kledingnijverheid) en ten

⁵⁰³ Ibidem, pp. 36-43.

⁵⁰⁴ Ibidem, pp. 42-43

⁵⁰⁵ Ibidem, p. 44.

⁵⁰⁶ Ibidem, p. 45.

⁵⁰⁷ Ibidem, pp. 46-52.

⁵⁰⁸ Ibidem, p. 52.

slotte nog een paar vooraanstaande warenhuizen (zoals Wannamaker's op Astor Place⁵⁰⁹). Aan het einde van deze etappe is de lezer al aanbeland op Union Square.⁵¹⁰

Het volgende deel van het parcours vangt aan na een dubbele pagina gewijd aan Grand Central Station.⁵¹¹ We zijn alweer wat meer opgeschoven in noordelijke richting. Na deze dubbele pagina wordt de lezer meteen geconfronteerd met een extreem drukke pagina. Op de pagina bevinden zich maar liefst 21 beelden, elk in een ander formaat. (ILL. 18)⁵¹² Het zijn allemaal straatscènes. In tegenstelling tot de vorige serie straatopnames gaat het hier niet om panoramische beelden, maar om opnames van stedelijke scènes: we zien nieuwjongens die kranten aan de man brengen, een verkoper van veters, straatventers die ijs proberen te slijten, we zien een vrouw achter een groentestalletje, een mandenverkoper, een pretzelverkoper, forenzen die de ferry verlaten in Staten Island, nette dames op het kruispunt tussen Fifth Avenue en 23rd Street, maar ook een groepje Duitse immigranten en een stukje Chinatown of wat mensen die verpozing zoeken op een pier, enzovoorts. Kortom: de pagina biedt een geheel van pittoreske scènes die de lezer een voorstelling moeten geven van het dagelijkse leven in de metropool New York. Voor het eerst zien we wat mensen zoal doen in de stad (of althans, in de openbare ruimte): het is de enige pagina in de hele gids waar er zo lang stilgestaan wordt bij het leven dat zich in de stad afspeelt. Het is ook de enige pagina die iets laat zien van de diverse samenstelling van de bevolking (drie beelden met immigranten) en van de economische verschillen tussen die verschillende bevolkingsgroepen (het arme en wat volksere Mulberry Bend versus het mondainere Madison Square bijvoorbeeld, of de piekfijn uitgedoste winkelande dames versus armoedig geklede straatventers). Alhoewel alle beelden samen op één pagina staan en er zo de suggestie gewekt wordt dat we hier te maken hebben met een harmonieuze samenleving waarin verschillende bevolkingsgroepen zonder enige spanning met elkaar

⁵⁰⁹ Ibidem, p. 55.

⁵¹⁰ Idem.

⁵¹¹ Ibidem, pp. 56-57.

⁵¹² Ibidem, p. 58.

samenleven, nuanceert de vormgeving deze lectuur. Rond elk beeld is er immers een kader getrokken zodat de ruimtes niet in elkaar kunnen overvloeien en iedereen in zijn eigen wereld opgesloten blijft. Uiteindelijk geeft de pagina eerder het beeld van een samenleving waarin er eerder naast dan wel met elkaar geleefd wordt.

Deze straatscènes vormen de inleiding tot de rest van de etappe die loopt van Madison Square (het plein dat ontstaat door de kruising van Broadway met Fifth Avenue) tot Central Park. Ze opent met een panoramisch overzichtsbeeld van Madison Square (ILL. 19)⁵¹³, waarna de verschillende gebouwen van de buurt te zien zijn: het Flatirongebouw (de oudste ‘wolkenkrabber’ van de stad), de Madison Square Garden, het Worth Monument, het kantoorgebouw van de Metropolitan Life Insurance Company, een vestiging van de Second National Bank of the City of New York. Madison Square verschijnt hier als een knooppunt van verschillende stedelijke functies. Het is een druk verkeersknooppunt en een belangrijk winkeldistrict (met Broadway, Fifth Avenue en 23rd Street die er samenkomen). Met Madison Square Garden beschikt het plein over een hoogstaande culturele ontmoetingsruimte. De Fuller Building (of de Flatiron) verleent aan het plein een grootstedelijk cachet en zorgt ervoor dat de ruimte ook als een speerpunt van stedenbouwkundige vernieuwing gelezen kan worden (het plein vertegenwoordigt de toekomst van de stad), terwijl het Worth Monument het plein dan weer inbedt in de geschiedenis. Met het kantoorgebouw van de Metropolitan Insurance Company en het bankgebouw heeft de financiële sector ook hier vaste voet aan de grond. Madison Square wordt hier met andere woorden opgevoerd als het werkelijke centrum van de stad.

In het vervolg van de etappe wordt de rest van dit deel van Manhattan gepresenteerd. Ook een reeks kleinere pleinen (zoals Greely Square,⁵¹⁴ Herald Square⁵¹⁵ en Times Square⁵¹⁶) laat de gids niet terzijde. Deze pleinen worden

⁵¹³ Ibidem, p. 60.

⁵¹⁴ Ibidem, p. 68.

⁵¹⁵ Ibidem, p. 65.

⁵¹⁶ Ibidem, p. 64.

minder uitvoerig behandeld dan Madison Square (meestal beperkt de gids zich tot een overzichtsbeeld gemaakt vanaf een zekere hoogte) en worden vooral gelezen als drukke verkeersknooppunten (zoals Herald Square bijvoorbeeld waar tramlijnen de ‘elevated’ kruisen en door paarden getrokken karren af- en aanrijden). Ook het beeld van Grand Central Station past binnen dit plaatje. Naast verkeersstromen (en de infrastructuur om al deze stromen in de juiste banen te leiden) toont de gids verder warenhuizen als Lord & Taylor⁵¹⁷ en Macy & Co.⁵¹⁸ (allebei op Broadway gelegen), hotels als Hotel Martinique⁵¹⁹ en het Imperial Hotel (ook beide op Broadway) en het op Fifth Avenue gelegen Hotel Waldorf-Astoria,⁵²⁰ een paar luxehandelszaken⁵²¹ (diamantairs en zilversmeden als Tiffany & Co. en The Gorham Company, die zich allebei op Fifth Avenue bevinden of het hoedenimperium van ‘The Knox Building’,⁵²² eveneens op Fifth Avenue), voor twee gereputeerde restaurants (Sherry’s⁵²³ en Delmonico’s,⁵²⁴ allebei op Fifth Avenue), en ten slotte voor de cluster van drie hotels rondom The Plaza (het Plaza Hotel, Hotel Savoy en Hotel Netherland).⁵²⁵ Het is in dit deel dat Fifth Avenue voor het eerst zo uitvoerig en expliciet behandeld wordt. (ILL. 20 tot 25)

Deze etappe bevat ook twee opnames die Fifth Avenue zelf tot onderwerp nemen (het eerste beeld toont het stuk laan tussen 34th en 48th Street, de zogeheten Murray Hill-sectie, het tweede dat tussen 42nd Street en 55th Street).⁵²⁶ Beide stukken van de laan worden in de ondertitel omschreven als

⁵¹⁷ Ibidem, p. 59.

⁵¹⁸ Ibidem, p. 61.

⁵¹⁹ Ibidem, p. 64.

⁵²⁰ Ibidem, p. 66.

⁵²¹ Ibidem, p. 67.

⁵²² Idem.

⁵²³ Ibidem, p. 68.

⁵²⁴ Ibidem, p. 69.

⁵²⁵ Ibidem, pp. 70-71.

⁵²⁶ Ibidem, p. 66.

een 'centre of fashion' of nog 'a fashionable thoroughfare daily filled with equipages of wealthy'. Verder wordt de laan getypeerd als een plaats 'given to business and occupied by some of foremost retail-houses' of nog 'a congested business centre', waar zich de 'city's foremost clubs' bevinden, alsook enkele bekende restaurants, het 'famous Delmonico's (...) across from Sherry's', een Joodse tempel en een kerk. In de ondertitel bij het linker beeld wordt ook nog een historische anekdote verteld: op 15 september 1776 zou Mevr. Murray het oprukkende leger van generaal Howe even opgehouden hebben zodat Washington zich kon terugtrekken in Harlem Heights. Twee elementen vallen op in deze anekdote: ten eerste de datum. De anekdote speelt zich af nog voor de implementatie van het schaakbordpatroon (dat door het Commissioners' Plan van 1811 voorgesteld werd), dus voor er ook maar sprake was van een Fifth Avenue. Ten tweede: de inhoud. Fifth Avenue (of althans de plek die later onder die naam bekend zou worden) zou een belangrijke rol gespeeld hebben in de vaderlandse geschiedenis, wat eveneens gesuggereerd werd door de vorige uitgave van *King's Views of New York* (waar het titelblad een foto bevatte van het Washington Monument).

De beelden hebben allebei een breed, liggend kader, niet het isolerende kader van een rechtopstaand beeld. (ILL. 20) De fotograaf richt zijn camera noordwaarts, maar met een lichte tot uitgesproken zwenking naar links. We zien de linkerkant (de westelijke kant) van de laan, de er tegenoverliggende huizenrij is aanwezig als massa, maar is onleesbaar. De fotograaf neemt een licht verhoogd standpunt in, wat garant moet staan voor een helder overzicht (geen elementen op de voorgrond die de blik tegenhouden). We zien veel passage op straat (met rytuigen die af- en aanrijden) en de trottoirs zijn druk bevolkt met mannen en vrouwen. Het is er levendig, maar niet chaotisch. In deze twee beelden wordt het karakter van de laan geschetst: het gaat hier om een laan vol beweging, gefrequenteerd door de gegoede klasse, geplaagd voor verkeersopstoppen (vandaar het pleidooi om de laan te verbreden door de bordessen te verwijderen), een plaats waar geschiedenis geschreven werd, waar luxueuze handelszaken gevestigd zijn, waar de meest spraakmakende restaurants bezocht kunnen worden, waar de grootste en duurste hotels te vinden zijn. De overige opnames, waar telkens slechts een enkel gebouw op Fifth Avenue getoond wordt, ondersteunen deze lectuur van de laan. Fifth Avenue wordt hier duidelijk in het verlengde geplaatst van het winkeldistrict dat zich in de buurt van Madison Square bevindt, maar de laan onderscheidt

zich door de standing van haar winkels, restaurants, hotels en door de maatschappelijke status van de bezoekers ('equipages of wealthy'). Fifth Avenue is, zo wordt hier althans gesuggereerd, niets meer dan het meest vooraanstaande winkeldistrict van de stad.

Met deze etappe lijken we het einde van de stad bereikt te hebben (de stad stopt blijkbaar waar Central Park begint). Vanaf nu zullen de beelden enkel nog thematisch georganiseerd worden, de gids loodst de lezer niet langer geleidelijk doorheen de stad. Een aantal aspecten die tot nu toe niet of minder aan bod gekomen zijn, zoals gebouwen die geen directe financiële of economische functie hebben, maar toch iets van de grootsheid van de stad kunnen uitdragen, worden nu getoond. Dit deel begint met een overzicht van verschillende openbare instellingen (musea, bibliotheken, scholen),⁵²⁷ gevolgd door telkens een pagina met een welbepaald type gebouwen: hotels,⁵²⁸ voornamelijk privéwoningen (ILL. 26)⁵²⁹, theaters,⁵³⁰ universiteiten,⁵³¹ filantropische instellingen,⁵³² (voornamelijk ziekenhuizen) en ten slotte kerken. (ILL. 27)⁵³³ Het gaat telkens om monumentale gebouwen, niet om een buurtschooltje bijvoorbeeld of een onbeduidend theatertje. Na deze opsommingen is er een panoramisch beeld van Brooklyn,⁵³⁴ dat meteen de voorlaatste sequentie aankondigt. Die is helemaal gewijd aan de meest imposante gebouwen van Brooklyn. Na een relatief kort verblijf in Brooklyn, keren we nog een laatste keer terug naar Manhattan, eerst nog naar het deel van de stad dat zich boven Central Park bevindt (met foto's van Morningside Park, Harlem en een productiefaciliteit van Otis liften in Yonkers),⁵³⁵ om dan

⁵²⁷ Ibidem, pp. 74-75.

⁵²⁸ Ibidem, p. 76.

⁵²⁹ Ibidem, p. 77.

⁵³⁰ Ibidem, p. 78.

⁵³¹ Ibidem, p. 79.

⁵³² Ibidem, p. 80.

⁵³³ Ibidem, p. 81.

⁵³⁴ Ibidem, p. 82.

⁵³⁵ Ibidem, p. 90.

opnieuw over te gaan tot een thematische opsomming. Dit laatste deel bevat een pagina met foto's van de verschillende vestigingen van een plaatselijke keten van kruidenierszaken (Park & Tilford, met een vestiging op Fifth Avenue),⁵³⁶ een dubbele pagina gewijd aan de verschillende parken van de stad (Central Park krijgt dus geen aparte behandeling),⁵³⁷ een pagina met monumenten⁵³⁸ en een met de belangrijkste clubs. (ILL. 28)⁵³⁹ De laatste pagina van de gids, een wat eigenaardig slot, bevat foto's van impressionante portalen en gevelbeelden.⁵⁴⁰ Zo eindigt de gids met een uitnodiging om binnen te treden, maar verder gaat hij niet. Hij zal de lezer zelf niet mee binnen nemen.

Ook voor dit deel zijn op Fifth Avenue gelegen gebouwen geselecteerd: de pagina met luxueuze privéwoningen bevat voor de helft foto's van huizen op Fifth Avenue (elf van de in totaal twintig beelden) en ook op de pagina's met kerken (vijf van de zeventien beelden) en clubs (vier van de achttien foto's) blijft Fifth Avenue ruim vertegenwoordigd. Welk beeld van Fifth Avenue ontstaat er door deze selectie beelden? In vergelijking met de vorige delen waar vooral de commerciële identiteit van de laan beklemtoond werd (een identiteit die ze deelt met die van de stad), wordt er hier een ander accent gelegd. Fifth Avenue wordt hier opgevoerd als een bij uitstek residentiële laan (zie het duidelijke overwicht van de laan op de pagina met privéwoningen bijvoorbeeld). Verder blijken er belangrijke instellingen (kerken, clubs maar ook een museum en een bibliotheek) te liggen. Deze instellingen verlenen aan de laan een uitgesproken sociaal karakter: het is waar de welgestelde burger ter kerke gaat, waar hij gelijkgezinden ontmoet in clubs, waar hij aan kunst en cultuur doet.

Hoe verhouden deze twee visies op Fifth Avenue zich nu ten opzichte van elkaar? De eerste, eerder commerciële lectuur, is terug te vinden in het deel

⁵³⁶ Ibidem, p. 91.

⁵³⁷ Ibidem, pp. 92-93.

⁵³⁸ Ibidem, p. 94.

⁵³⁹ Ibidem, p. 95.

⁵⁴⁰ Ibidem, p. 96.

van de gids dat de stad onder 59th Street afbeeldt, de tweede in het deel dat het erboven gelegen stadsdeel behandelt. Door in het deel gewijd aan de bovenstad (dus boven 59th Street) nog uitsluitend te opteren voor een thematische organisatie van de beelden (terwijl het eraan voorafgaande deel een ruimtelijk en thematisch organisatiemodel combineerde) suggereert de gids dat er iets verandert eenmaal Central Park bereikt is. The Plaza is met andere woorden de plaats waar de stad een breuk vertoont. Op die plek valt ze uiteen in twee functioneel op elkaar betrokken maar tegelijkertijd ook relatief onafhankelijke delen: er is de bedrijvige stad (of de benedenstad met haar winkels, kantoorgebouwen, financiële instellingen, groot- en kleinhandelszaken,...) en er is de aristocratische bovenstad (de stad waar de gegoede klasse woont, waar het sociale leven zich afspeelt in selecte clubs en hotels,...). Wie de pagina met residenties wat nauwkeuriger bekijkt, moet inderdaad vaststellen dat zeven van de elf foto's van privéwoningen op Fifth Avenue boven 59th Street gelegen zijn (de vier andere bevinden zich tussen 51st Street en 57th Street).

Hoe verhoudt Fifth Avenue zich nu tot die functionele tweedeling? De ordening van de beelden in deze heruitgave suggereert dat Fifth Avenue wel eens de laan zou kunnen zijn die beide 'steden' met elkaar verbindt. Fifth Avenue is met andere woorden een laan waar de commerciële bedrijvigheid van de benedenstad en de residentiële rust van de bovenstad in elkaars verlengde liggen. Met die belangrijke nuance dat de manier waarop Fifth Avenue de werk- en woonstad op elkaar betreft niet neutraal is. Het wonen en werken in de stad krijgt immers een specifieke gestalte op Fifth Avenue: de winkels op de laan behoren tot de meest exclusieve en luxueuze handelszaken van de stad, de privéwoningen (weelderige paleizen) worden uitsluitend bewoond door de gefortuneerde klasse. In die zin is Fifth Avenue geen neutrale schakel tussen beneden- en bovenstad, tussen wonen en werken, maar laadt ze deze twee fundamentele dimensies van het stedelijk leven op met een zekere kwaliteit. Een kwaliteit die zowel tot uitdrukking komt in de exclusieve handelszaken en de befaamde restaurants in het lager gelegen deel, als in de opulente woningen en de somptueuze hotels in het bovenste deel van de laan.

c) 1896 versus 1908

Waar Fifth Avenue in de eerste uitgave van *King's Views of New York* toch nog vooral als een residentiële laan verschijnt (al is er al wel een spoor van handel op de laan aan te treffen), wordt de laan een decennium later, in de heruitgave van 1908, als een veel complexere ruimte gelezen. Er wordt veel meer aandacht besteed aan het rijke en diverse handelsleven op de laan, aan de juweliers, de restaurants, de warenhuizen, de detailhandel, enzovoorts. Zelfs de kantoorgebouwen op de laan worden vastgelegd. Zo is het wellicht niet toevallig dat het eerste beeld van Fifth Avenue in de heruitgave van 1908 een tekening is van de toekomstige Fifth Avenue Building (een veertien verdiepingen tellend kantoorgebouw dat zal verrijzen op de plaats van het vroegere Fifth Avenue Hotel): het suggereert dat het zwaartepunt van Fifth Avenue aan het verschuiven is, van een laan met een belangrijke residentiële functie, naar een laan die vooral imponeert door de hoogte van de commerciële panden die er verrijzen. (ILL. 29)⁵⁴¹

Deze visie op de laan stemt volledig overeen met die op de stad in haar geheel zoals die ontwikkeld wordt door de gids: New York als een centrum van commerciële bedrijvigheid. De afwezigheid van de opname van de Washington Memorial Arch versterkt dit beeld nog. Speelde dat monument (het startpunt van de laan) in de eerste uitgave nog zo'n prominente rol, in de heruitgave van 1908 duikt het maar eenmaal op, en dan nog enkel in de dubbele pagina gewijd aan de parken van de laan. Het krijgt hier zelfs geen plaats op de pagina met verschillende monumenten. Door dit monument weg te laten wordt de laan van haar politiek en historisch karakter beroofd. (De korte verwijzing naar de heroïsche daad van Mrs. Murray volstaat niet om de politieke betekenis van de laan volledig in ere te herstellen.)

Een andere, belangrijke dimensie van Fifth Avenue wordt zichtbaar gemaakt door twee foto's van culturele instellingen. Werd er in de eerste uitgave nog enkel verwezen naar het Metropolitan Museum of Art,⁵⁴² in de heruitgave

⁵⁴¹ Ibidem, p. iv.

⁵⁴² *King's Views of New York*, Moses King Publisher, Boston, 1896, p. 18.

krijgt het museum⁵⁴³ het gezelschap van de New York Public Library.⁵⁴⁴ Deze twee gebouwen worden echter enkel in het tweede deel getoond (en dus niet meer geassocieerd met de economisch bedrijvige stad uit het eerste deel). Deze keuze is misschien nog te begrijpen voor het museum, dat zich immers in Central Park (en dus in de bovenstad) bevindt, maar minder voor de bibliotheek, die zich in de buurt van de 42nd Street situeert. De culturele instellingen, die in zekere mate mee de identiteit van de laan bepalen, worden zo los gedacht van de krachten die elders het dynamische voorkomen van de stad bepalen. Ze behoren tot dat geheel van civiele instellingen (musea, bibliotheken, scholen, universiteiten, kerken, theaters, monumenten, ziekenhuizen...) zonder dewelke een bevredigend intellectueel, cultureel en spiritueel leven in de stad onmogelijk zou zijn maar hebben als dusdanig niets van doen met het economische leven.

Toch blijft hun aanwezigheid in de gids niet zonder gevolgen voor de manier waarop de laan geïnterpreteerd wordt. Ze verlenen aan de laan een bepaald cultureel cachet en maken zo ook duidelijk dat de betekenis van de laan minder verbonden moet worden met één specifieke, duidelijk omliggende functie (in casu: een residentiële functie), maar dat ze eerder gevonden moet worden in de kwaliteit die al deze functies (residentieel, commercieel, cultureel) zou verbinden. We zien hier een proces aan het werk dat we al eerder opmerkten in de beschrijving van Fifth Avenue in *King's Handbook of New York*. Net zoals daar worden de kwaliteiten toegeschreven aan de handelszaken, woningen, instellingen overgedragen op Fifth Avenue zelf en zo tot een onvervreemdbare eigenschap van de laan zelf gemaakt. Een mooi voorbeeld hiervan is de manier waarop de woning van Cornelius Vanderbilt, gelegen op de hoek van 57th Street en Fifth Avenue en een van de weinige huizen die de omvorming van dat deel van de laan tot een commercieel district overleefd hebben, in deze heruitgave vastgelegd wordt.⁵⁴⁵ De woning is slechts eenmaal te zien, en dan nog helemaal weggedrukt op de achtergrond van een foto van The Plaza. (ILL. 24) Het herenhuis dient hier

⁵⁴³ *King's Views of New York*, Moses King Publisher, Boston, 1908, p. 74.

⁵⁴⁴ *Ibidem*, p. 75.

⁵⁴⁵ *Ibidem*, p. 70.

niet om de residentiële functie van de laan te beklemtonen, wel om de grandeur ervan helpen zichtbaar te maken.

3. *The New Metropolis* (1899)

In 1899 publiceerde de New Yorkse uitgever D. Appleton and Company *The New Metropolis*, een lijvig boek over New York. Aanleiding was de samenvoeging van Manhattan met de Bronx, Brooklyn, Queens en Staten Island tot één nieuwe territoriale eenheid, Greater New York. Door die samensmelting ontstond een nieuwe stedelijke entiteit die op een onuitgegeven schaal opereerde, een object dat om de nodige uitleg en duiding vroeg. *The New Metropolis* zou hierin voorzien. In zijn inleiding verwoordt de auteur E. Idell Zeisloft de bedoeling als volgt:

‘(...), it is not the purpose of this book to give a detailed description of the early history of New York, but rather to present a correct picture of the greater city as it is at the close of the nineteenth century, leading up to it with a resumé of the memorable events of the preceding three centuries, or from the time the Island of Manahat-ta came to the knowledge of the civilized races, illustrated with a large number of interesting pictures of old New York which tell their own story.’⁵⁴⁶

Het is zijn ambitie een beeld te geven van de stad New York aan het einde van de 19^{de}-eeuw. Dat beeld zou daarenboven een ‘correct’ beeld moeten zijn, een streven dat hij nog eens herhaalt aan het einde van zijn inleiding, waar hij het boek presenteert als ‘a correct idea of its general character, places and people’.⁵⁴⁷ Het geschetste beeld van de stad zou dus moeten overeenstemmen met de feitelijk stad, zou als ‘a faithful picture of the new metropolis’ een getrouwe afspiegeling van de reële stad moeten zijn.⁵⁴⁸ Vandaar wellicht ook de grote hoeveelheid beelden – prenten en foto’s – die men in het boek kan

⁵⁴⁶ E. Idell Zeisloft, *The New Metropolis*, D. Appleton and Company, New York, 1899, p. iv.

⁵⁴⁷ Idem.

⁵⁴⁸ Idem.

aantreffen. Hun functie blijkt uit de hierna volgende beschrijving: het zijn ‘a large number of interesting pictures of old New York which tell their own story’. Terwijl de taal waarmee de stad beschreven zal worden beeldend zal blijken te zijn, krijgen de beelden omgekeerd een narratieve kracht toebedeeld.

Ook al presenteert Zeisloft zijn benadering van de stad als een rationele onderneming – hij heeft het over ‘a study of New York’ en over ‘an opportunity of observation’ die de stad zou bieden –⁵⁴⁹ haar verhaal typeert hij met behulp van totaal andere termen. Dat heeft alles te maken met de aard van het onderwerp. Dat onderwerp, de stad New York, wordt door de auteur met het buitengewone, het fantastische, zelf het bovennatuurlijke verbonden. Zo schrijft hij:

‘The story of New York is more fascinating and wonderful than the most imaginative tale ever written. The transformation of an island inhabited by savages to the great city of to-day, representing the highest civilization in the world, has been Aladdinlike. So rapidly have the great strides of progress been made, so like magic have the multitudinous details sprung up, that a single historian has been unable to record any but the most important facts, much of what is most interesting being hidden away in miscellaneous and unread volumes, and in the memories of the rapidly dying out old generation.’⁵⁵⁰

De snelheid waarmee dit eiland bevolkt door wilden is getransformeerd tot een grootse stad die het summum van beschaving, van cultuur, van verfijning is, kan volgens de auteur enkel als wonderbaarlijk omschreven worden. Het lijkt bijna een magische operatie. Bijna, inderdaad, want deze verandering is wel degelijk het resultaat van menselijk ingrijpen, van menselijke inspanningen. Ze is vervaardigd (hij noemt het ‘the change wrought’), ze is het product van de concrete daden van mensen, individuen, die deze stad omgesmeed hebben. Het in dit boek gepresenteerde, beschaafde New York is

⁵⁴⁹ Idem.

⁵⁵⁰ Ibidem, pp. iii-iv.

dus niet zomaar plots uit het niets tevoorschijn gekomen, het is doelbewust tot stand gebracht. Meer dan een louter toeristische gids die de onwetende bezoeker door een onbekende stad wil leiden, is *The New Metropolis* dan ook een leerboek dat de stad willen 'verklaren' (ook aan de eigen bewoners). Het is een boek dat de metropool met andere woorden tot zelfreflectie aanzet, waarin zij haar eigen grootsheid niet alleen etaleert maar ook probeert te begrijpen.

Een mogelijk antwoord op de vraag welke krachten dan precies verantwoordelijk gesteld kunnen worden voor deze 'wonderbaarlijke transformatie' van de stad, kan de lezer even verderop in de inleiding vinden, wanneer de auteur kort inzoomt op de Lower East Side:

'The cosmopolitan character of New York is best represented on its great East Side, where is presented a picture of human misery unparalleled in the world. But New York is grappling bravely with this problem, so suddenly thrust upon it by the enforced exodus from their native lands of the hordes of non-self-supporting and incapable humanity. Much space has been devoted in this book to a description of the East Side, and the methods employed for its uplifting. With the restrictions now placed on immigration, together with the close attention paid to the education of the young, another generation or two may hope to see the East Side undergo a transformation to Americanism only less wonderful than the change wrought in the island itself in the last century.'⁵⁵¹

Het probleem waarmee de Lower East Side te kampen heeft, is niet gering, het kent in de wereld zijn gelijke niet. Het vraagt dan ook om een held die er niet voor terugdeinst deze 'onmogelijke' taak op zich te nemen. Een heroïsche rol die Zeisloft meteen aan de stad zelf toebedeelt. New York verschijnt hier als een handelend subject dat de moeilijke situatie niet alleen nuchter onder ogen ziet maar ze ook tracht meester te worden. De stad zelf is de kracht van verandering. Om haar doel te bereiken hoeft ze geen beroep te doen op magie, het volstaat om systematisch en ordelijk te werk te gaan. Deze methodische

⁵⁵¹ Ibidem, p. iv.

aanpak ('methods employed for its uplifting') wordt verder aangevuld met enkele bijzondere maatregelen: een beperking van migratie en aandacht voor onderwijs. Het einddoel van al deze inspanningen: de morele verheffing van de bevolking in dat stadsdeel. Voor het realiseren van dat ultieme doel is het echter ook noodzakelijk dat de betrokkenen over bepaalde kwaliteiten zouden beschikken, zo leert de auteur uit het succes van de Joodse gemeenschap. E verbetering van het Joodse ghetto dat in de woorden van Zeisloft 'had emerged from darkness to light', zou immers toe te schrijven zijn aan volgende karakteristieken: 'ambitious', 'energetic, and persevering'.⁵⁵² Het is dankzij hun ambitie, energie en doorzettingsvermogen dat de kinderen van de Joodse venters en zwoegers het tot advocaat, dokter, pedagoog en kunstenaar brengen. Door het relaas over de stad te verweven met een verhaal van ontvoogding en morele verheffing, is het niet langer een nuchter feitenverslag, maar krijgt het de teneur van een opgangsverhaal. Het beeld dat de auteur van de stad schetst, blijkt uiteindelijk een spiegel te zijn die hij de lezer voorhoudt, in de hoop dat die er zich in herkent en er ook naar zou handelen.⁵⁵³

The New Metropolis wil de metropool New York uitleggen en gebruikt daarvoor een veelheid van invalshoeken. Een analyse van de inhoudsopgave leert dat de stad hier gezien wordt als een complex in elkaar grijpen van subsystemen die allemaal samen ervoor zorgen dat ze blijft functioneren. Alle facetten van het leven, wonen en werken in de stad komen aan bod en worden via aparte hoofdstukken toegelicht. Zo zijn er zes hoofdstukken gewijd aan de publieke diensten van de stad ('Street-Cleaning and Disposition

⁵⁵² Ibidem, pp. 531-535.

⁵⁵³ Ook Frank Moss verbindt in het voorwoord tot zijn geschiedenis van New York de toenemende aandacht voor de historische ontwikkeling van de stad met een groei van civiele trots en een morele heropleving. Hij schrijft: 'We are in the midst of a revival of civic pride. For many years the people of New York seemed to be without interest in the history of the City, in its reputation and its prospects; New York and Tammany Hall were almost synonymous terms, and citizenship in this great City was nowhere esteemed to be an honor – unless it was so among the ringsters of other cities, who looked with awe at the kings of corruption that held despotic sway over the Metropolis, laughing at the laws, sneering at their critics, and rolling up thieves' fortunes. (...) The evidences of revived patriotism among the common people are more gratifying to those who have longed and labored and sacrificed for her betterment than all the victories that have occurred in elections. Evidences of the new life are apparent in the increased interest of every class in the City's history and its achievements from day to day (...)' (Frank Moss, *The American Metropolis. From Knickerbocker days to the present time*, Peter Fennelon Couillier, New York, 1897.)

of Garbage', 'New York's Guardians of the Peace', 'Fighting Fire – Volunteer and Paid Methods', 'The National Guard in New York', 'The National Guard of New York in the Spanish-American War', 'New York's Great Mail Service'). Vijf hoofdstukken behandelen verschillende specifieke plekken en gebouwen ('New York Harbor – Its Guides and Defenses', 'Along the Wharves and Docks – Shipping and Ocean Travel', 'Cemeteries and Famous Churchyards', 'Great Parks and Bits of Green', 'New York Markets and Sources of Food Supply'). Er worden ook vijf hoofdstukken besteed aan de voorstelling van de bewoners van New York en enkele typische figuren uit het straatleven ('Homeless Man and Women in New York', 'Types of New York's News-Vendors', 'Types of Professional Mendicants', 'Classes in New York and their Ways of Living', 'Society in New York – Colonial and Modern'). Plaatsen van openbaar vertier – hotels, herbergen, clubs,... – komen in de volgende vijf hoofdstukken aan bod ('Hotels – Fraunce's Tavern and The Waldorf-Astoria', 'New York's Bohemia – The Restaurants', 'Ye Old Inns and Modern Clubs', 'Country Clubs About New York', 'Primitive Amusements and Metropolitan Theaters'). Ook de kunsten krijgen een plaats, hun betekenis voor de stad wordt in drie hoofdstukken toegelicht ('History of Music in New York', 'Art and Artists in New York', 'Literature and Literati of New York'). Verder ontbreken ook de pers ('Progress of Journalism') en de sport ('The Game of Golf', 'Yachting and Yachtsmen') niet.⁵⁵⁴

In het licht van dit proefschrift zijn echter vooral de vier hoofdstukken die aan wegen zijn gewijd belangrijk. De vier wegen die telkens in een apart hoofdstuk behandeld worden, zijn Wall Street, Broadway, Fifth Avenue en de Bowery. In de aan hen gewijde hoofdstukken worden ze in eerste instantie als afgescheiden ruimtes opgevoerd. Broadway opent tussen muren die op enorme, steile rotswanden lijken, de laan is er door ingesloten: 'Broadway opens between vast inclosing walls of high buildings that suggest the cliffs of a canyon and throw its surface into shadow (...)'.⁵⁵⁵ Fifth Avenue heeft een ingang met twee herenhuizen die als bewakers de toegang tot de laan controleren ('old red mansions on its northern side, two of which guard the

⁵⁵⁴ E. Idell Zeisloft, *The New Metropolis*, D. Appleton and Company, New York, 1899, p. v.

⁵⁵⁵ Ibidem, p. 462.

entrance of Fifth Avenue').⁵⁵⁶ Ook Wall Street wordt op een gelijkaardige manier afgeschermd van de rest van de stad: hier is het Trinity Church die de rol van poortwachter, van een 'silent, though watchful, sentinel' krijgt toebedeeld.⁵⁵⁷ Verder is het ook opvallend dat de hoofdstukken over Wall Street, Broadway en Fifth Avenue telkens ingeleid worden door een kleine afbeelding (een soort van miniatuur of illuminatie) met een afscheiding als centraal element. Zo opent het hoofdstuk over Wall Street met een tekening van een schutting met een surveillerende wacht. De ondertitel van de miniatuur luidt: 'Original Wall Street wall and old Dutch Guard'.⁵⁵⁸ De tekening aan het begin van het hoofdstuk over Broadway toont daarentegen een sierlijk hek met aan weerszijden een zuiltje in een met planten overgroeide lage muur. Het sluit een wandelpad af, achter het muurtje een boom met een wijde kruin. Het militaire karakter van de eerste prent heeft hier plaats gemaakt voor een bucolische sfeer. Enkel het onderschrift herinnert nog aan het versterkte karakter van de handelsnederzetting waar de weg ooit aan ontsproot: 'The Landspoort, a gate which opened in the fort wall near where no. 1 Broadway stands to-day'.⁵⁵⁹ De helft van de eerste kolom van het hoofdstuk gewijd aan Fifth Avenue wordt dan weer ingenomen door een foto van de Washington Arch. Deze foto onderscheidt zich van de andere foto's in het hoofdstuk door een decoratieve kartelrand, waardoor ook deze afbeelding net zoals de hierboven beschreven tekeningen, een speciaal statuut verwerft. Terwijl het onderschrift de boog situeert aan de ingang van Fifth Avenue – 'Washington Arch, in Washington Square, at the entrance to Fifth Avenue'⁵⁶⁰ –, is de laan toch niet te zien in het beeld. De camera staat schuin op de triomfboog zodat hij niet zozeer als sierlijst voor Fifth Avenue fungeert, maar autonoom als massief object verschijnt.

De afzonderlijke behandeling van de straat en lanen suggereert dat ze elk een eigen karakter hebben en daarom een apart hoofdstuk verdienen. Wat dat

⁵⁵⁶ Ibidem, p. 494.

⁵⁵⁷ Ibidem, p. 437.

⁵⁵⁸ Ibidem, p. 436.

⁵⁵⁹ Ibidem, p. 460.

⁵⁶⁰ Ibidem, p. 494.

karakter dan zou kunnen behelzen, is al enigszins af te leiden uit het beeldmateriaal. Voor elk hoofdstuk heeft men resoluut voor een ander type beeld gekozen. Zo werden er in het hoofdstuk over Wall Street overwegend interieurbeelden en portretten opgenomen. Het hoofdstuk bevat 26 beelden waarvan 8 binnenaanzichten (drie daarvan beslaan een hele pagina) en 11 portretten. Uit de onderschriften bij de interieurbeelden blijkt dat ze niet zozeer de aankleding en meubilering dienen te tonen, maar wel de er in ontplooiden activiteiten (een beeld toont een scène op de beursvloer, een ander het tellen en wegstoppen van gouden munten in de daartoe bestemde zakken, in nog een ander beeld zien we douaneofficiëren die de bagage van reizigers uit Europa controleren, enzovoorts). Het hoofdstuk over Broadway staat dan weer vol met beelden van de verkeersweg, van de trottoirs en hun voetgangers, van de rijweg met zijn druk verkeer, met beelden kortom van het hectische straatleven. Van de 33 beelden laten maar liefst 27 beelden Broadway als openbare weg zien: 22 beelden hebben de rijweg en/of het voetpad tot onderwerp, 5 tonen de aangrenzende pleinen. Ook het bijzonder korte hoofdstuk over de Bowery waarin slechts 4 beelden zijn opgenomen, stelt scherp op het straatleven. In het Fifth Avenue-hoofdstuk domineren dan weer beelden waarin telkens een of meerdere riante gebouwen centraal staan. Uit de onderschriften blijkt dat het overgrote deel van die gebouwen privéwoningen zijn: 28 beelden tonen woningen (bij een beeld dat de laan als openbare weg toont staan de namen van de eigenaars van de woningen in het bijschrift vermeld). Op basis van het beeldmateriaal zou de lezer zich een enkelvoudige voorstelling kunnen maken van elke weg: Wall Street is de straat van de financiële transacties, Broadway en de Bowery zijn publieke wegen en Fifth Avenue ten slotte de woonplaats van de bemiddelden.

Ook al worden de wegen elk apart behandeld en krijgen ze een eigen hoofdstuk toebedeeld, toch worden ze ook op elkaar betrokken. Ze worden getypeerd door ze met elkaar te vergelijken, door op te sommen wat ze met elkaar delen en vast te stellen op welke punten ze van elkaar verschillen. Dit blijkt al meteen uit de introductie van Wall Street.

a) Wall Street and ‘the street’

Al in de openingsparagraaf van het hoofdstuk over Wall Street wordt de straat vergeleken met Broadway. Er staat:

‘Broadway is wider; it is a great deal longer; its buildings are infinitely more imposing; but “the street” has things which Broadway lacks. To begin with its allegories – the bulls and bears that are invisible, but yet are perpetually goring and hugging. And then there are the great names of Wall Street – names as celebrated as its own.’⁵⁶¹

Broadway mag dan al breder, langer en imposanter zijn, Wall Street heeft iets wat aan Broadway ontbreekt. Dat ‘iets’ heeft niets te maken met de fysieke kwaliteiten van de straat, maar alles met de verhalen die over Wall Street verteld worden, ‘its allegories’, en met de personages die verantwoordelijk zijn voor deze verhalen, ‘the great names’. Wall Street is met andere woorden een naam met een zekere renommee. Dat verklaart ook waarom het boek opent met deze straat (en niet met Broadway bijvoorbeeld). Of zoals de auteur het stelt: ‘To have heard of New York is equivalent to having heard of Wall Street. Not even Broadway, from which you will take your first view of “the street”, can claim a more world-circling fame.’⁵⁶² Het is dankzij de wereldwijde faam waarop de laan kan rekenen dat Wall Street als een pars pro toto voor de gehele stad kan fungeren. De reputatie van elke straat of laan zou beschouwd kunnen worden als het criterium op basis waarvan de hoofdstukken geordend werden. Men begint met de beroemdste laan en eindigt met de beruchtste (de Bowery).

Wall Street dankt haar faam aan een semantische dubbelzinnigheid. De naam ‘Wall Street’ is namelijk niet alleen de naam van een specifieke, op de kaart te lokaliseren, straat, maar verwijst ook door naar een begrip waaronder een aantal bijzondere activiteiten gevat worden die op deze laan plaatsvinden (men spreekt in dit verband soms ook wel eens over ‘the street’). Het gaat

⁵⁶¹ Ibidem, p. 436.

⁵⁶² Idem.

hier meer bepaald om de financiële activiteiten die op de beursvloer en in de talloze op de laan gevestigde banken ontplooid worden. Deze identificatie van de straat met haar financiële instellingen is totaal: Wall Street is “the street”, is ‘the great financial center’ of omgekeerd, ‘the Stock Exchange is “Wall Street”’.⁵⁶³ De beurs en de banken zijn de hoofdkenmerken van de straat, zij maken de straat tot wat ze is. Waar die financiële instellingen ontbreken, is de straat eigenlijk zichzelf niet meer. Daar waar Wall Street de East River nadert, zo stelt de auteur vast, manifesteert er zich een handelsleven dat haaks lijkt te staan op de financiële bedrijvigheid die het eraan voorafgaande deel bepaalt. Hier treft hij ‘a phase of commercial activity which has, strictly speaking, nothing in common with the proverbial purposes and aims of Wall Street life’ aan.⁵⁶⁴ Hier drijft men handel in meer tastbare goederen (thee, koffie, kruiden en olie), allemaal aangevoerd via het vlakbij gelegen water. Het commerciële leven in dit deel van de straat is dan ook eerder verbonden met de nabije havenactiviteit dan wel met de speculatieve financiële transacties op de beursvloer.

De financiële transacties waar Wall Street om bekend is, gebeuren echter niet vanzelf. Ze worden uitgevoerd door mensen, door individuen. Het zijn deze individuen die volgens de auteur de geschiedenis van de laan vormgeven, ‘who make its history’.⁵⁶⁵ Het is dan ook veelbetekenend dat hij het hoofdstuk over Wall Street afsluit met de portrettering van een paar notoire figuren, zoals J. Pierpont Morgan, Russell Sage, Jay Gould, James Fisk Jr. In zijn beschrijving van wat er zich op de beursvloer afspeelt, gaat Zeisloft wat dieper in op de precieze aard van de handelingen die al deze illustere individuen stellen. Hij schrijft:

“Wall Street” as understood by the public is the theory of speculation, a theory based on what the public itself does. “Wall Street,” however, as understood by “Wall Street” is quite another thing. In practice, the stock market is made largely by manipulation; it does not merely consist of the ordinary buying and selling of

⁵⁶³ Ibidem, p. 444 & p. 448.

⁵⁶⁴ Ibidem, p. 444.

⁵⁶⁵ Ibidem, p. 456.

securities in the usual way. It is the skillful operations of professional traders and cliques of traders that make the stock market; in this way the big market movements are started and accomplished; as soon as they have been started the public itself is manipulated so as to make it carry them along. Professional operators possess the skill which is acquired from long experience coupled with natural shrewdness and capacity for their business. (...) They adroitly circulate stories about important developments in the affairs of the property whose stock they are manipulating.⁵⁶⁶

Deze individuen (mannen) handelen, manipuleren, ze ageren doelgericht en methodisch. Het zijn vakmensen, die na verloop van tijd een bepaalde behendigheid en deskundigheid verworven hebben ('skillful', 'skill', 'adroitly', 'shrewdness'). De auteur staat in bewondering voor de acties die deze mannen ondernemen. Hij is geïmponeerd door hun handelen, door hun dadendrang (even verderop in de tekst schrijft hij: 'It is hard to contemplate it without some awe and a great deal of perplexity').⁵⁶⁷ De vraag wat deze daden stuurt, de intenties die eraan ten grondslag liggen, vindt de auteur dan weer minder relevant: het doet er niet toe hoe men geaard is, om het even welke innerlijke gesteldheid kan oorzaak zijn van dit handelen. En precies dat maakt Wall Street ook zo boeiend, aldus nog Zeisloft. Wall Street biedt de aandachtige kijker 'a strange picture of human nature, with all its illustrations of opposing qualities, antagonistic temperaments, and startling contrasts of method'.⁵⁶⁸ Ook het uiteindelijke resultaat van dit frenetieke handelen interesseert de auteur maar matig: of men slaagt in zijn onderneming of mislukt, of men zichzelf verrijkt of talloze anderen ruïneert, is van geen tel. Wat telt, is het spektakel van de actie. Wanneer hij aan Wall Street dan een morele kracht toeschrijft ("The Street" is an amazing aggregation of moral force', luidt het ergens)⁵⁶⁹, dan heeft dat niets te maken met het ethisch gehalte van al deze dadendrang, maar alles met het lef, de durf om tot

⁵⁶⁶ Ibidem, p. 450.

⁵⁶⁷ Ibidem, p. 457.

⁵⁶⁸ Ibidem, p. 456.

⁵⁶⁹ Ibidem, p. 457.

handelen over te gaan. Wat hem boeit, is het drama van de actie zelf: 'strategy outwitting strategy, keenness and breadth of observation, intuitive conception of how and where to strike or to remain inactive – watching the more favorable moment; bold, haphazard strokes, reckless daring or conservative caution; apparently willful blindness to obviously existing conditions; miraculous achievements or inexplicable failures (...)'.⁵⁷⁰ De 'moral force' waarmee 'the Street' in verband gebracht wordt, verwijst dan ook eerder naar de functie van Wall Street als een plaats waar het karakter van een mens op de proef gesteld wordt. Is men in staat zich een doel te stellen en is men bereid naar dit doel toe te werken met alle middelen waarover men beschikt? Dat is de kwestie waarmee Wall Street, 'the troubled arena', iedereen die op zijn grondgebied wenst te opereren, confronteert.⁵⁷¹

Ten slotte, nog een laatste opmerking. Wordt Wall Street in de openingsparagraaf al meteen afgezet tegen Broadway, elders in de tekst wordt de straat ook nog (kort) vergeleken met de andere lanen, met Fifth Avenue en de Bowery. Net zoals het contemporaine Fifth Avenue (of althans het hoger gelegen deel ervan) was Wall Street ooit een gewilde vestigingsplaats voor de rijke burgerij: 'In Revolutionary days the belles and beaux of the town knew Wall Street for what those of the present know upper Fifth Avenue; they promenaded its sidewalks, they gave animation to its windows and the gayety of society functions to its drawing-rooms. (...) A directory of Wall Street, compiled about the year 1775, would show most of our famous Dutch and English family names as residents of the street'.⁵⁷² Rond 1750 kwam de straat in de mode en verrezen er de eerste luxueuze woningen. Door de exponentiële groei van de handel (en van de stedelijke congestie die daarmee gepaard ging) was er op het einde van de 19^{de} eeuw echter nog nauwelijks iets te merken van dit residentiële karakter. Wall Street was dan volledig overgeleverd aan de handel en de laatste bewoners waren gevlucht naar rustigere buurten in de bovenstad, maar in de overlevering bleef de straat verbonden met de namen van enkele van New Yorks oudste en invloedrijkste families. Ook met de Bowery deelt Wall Street een aantal kenmerken. Zijn de

⁵⁷⁰ Idem.

⁵⁷¹ Ibidem, p. 458.

⁵⁷² Ibidem, p. 441.

‘dives’ volgens Zeisloft kenmerkend voor de Bowery, groezelige kroegen waar de misdaad welig tiert, voor Wall Street laat hij de zogenaamde ‘bucket shops’ niet onvermeld. Ook zij maken deel uit van ‘the street’. Uiterlijk verschilden deze ‘bucket shops’ in niets van de reguliere effectenhandelaars, maar hun werkwijze was duidelijk minder koosjer. De inleg van de klanten werd weliswaar in de boeken genoteerd, maar nooit uitgevoerd. Hun operaties bestonden enkel op papier. Alles ging goed zolang de koersen daalden en de klanten dus geld verloren op hun eigen inleg, wanneer het tij echter keerde en de beleggingen winstgevend bleken te zijn, konden de uitbaters van deze ‘bucket shops’ de winst natuurlijk niet uitkeren. In plaats daarvan doekten deze oplichters hun zaak snel op en verdwenen ze met het geld van de beduusde beleggers. Net zoals de ‘dives’ op de Bowery klanten lokten door hen een opwindend (en uiteraard verboden) avontuur voor te spiegelen, zo teerden deze weinig scrupuleuze handelaars op de aangeboren hebzucht van de onwetende massa die haar ‘geluk’ ging wagen op Wall Street. In hun imitatiekantoren werd volop ingezet op het magische karakter van Wall Street als een plaats waar geld via allerlei duistere en onbegrijpelijke operaties een wonderbaarlijke groeistuip onderging.

b) Broadway

Broadway is één en al deining. Het onderscheidt zich van alle andere straten en lanen door zijn frenetieke bedrijvigheid. Terwijl in Wall Street de wezenlijke actie onzichtbaar blijft – ze vindt plaats in het diep verscholen interieur van bank en beurs – laat ze zich ostentatief zien op Broadway. Een rusteloze beweging kenmerkt de laan en dat zowel overdag als ’s nachts: ‘by day (...) a whirl of traffic’, ’s nacht ‘a scene almost equally full of life’.⁵⁷³ De dynamiek die de straat zou kenmerken toont zich altijd en in alles: in het drukke verkeer dat de laan voortdurend doorkruist, maar ook in de kleurrijke uithangborden en reclamepanelen die de gevels van de handelszaken sieren. Een passage die het uitzicht van Broadway vanaf Canal Street beschrijft, evoceert de dynamiek die de laan typeert als volgt:

⁵⁷³ Ibidem, p. 490.

'It is all color now; yellow strings of cable cars are drawn, with scarcely a break, to the horizon; a perpetually shifting movement of surface life suggests exactly the activity of an ant-hill, and the very house fronts seem alive with the swinging signs and fluttering tokens of merchandise, silver, golden, and many-hued.'⁵⁷⁴

De ervaring van een onstuitbare deining wordt nog versterkt doordat de bewegingen die aan het verkeer en aan de flapperende uithangborden toegeschreven worden, continu, ongeremd, krachtig, snel en onregelmatig zijn ('perpetually shifting', 'swinging', 'fluttering'). De menigte beweegt er zich energiek en heftig: de auteur heeft het over 'the hurrying throng', 'a ceaseless throng', over 'living streams', 'currents'.⁵⁷⁵ Voetgangers reppen zich, schuiven de occasionele slenteraar brutaal opzij, snellen gejaagd heen en weer, zijn gehaast ('brush the occasional loiterer aside with scant courtesy', 'bustle in and out the buildings', 'Broadway rushes').⁵⁷⁶ Ook al wordt de laan in haar geheel als een uiterst dynamische plek omschreven, niet alle plaatsen zijn altijd even levendig. Er is één plek waar de essentie van Broadway het duidelijkst tot uitdrukking komt, een sectie van de laan die aangeduid wordt als de Tenderloin. Het is het deel van Broadway dat tussen Madison Square en 34th Street ligt, de plaats waar veel theaters, restaurants, concertzalen en hotels gevestigd zijn. Of zoals het in de tekst luidt: '(...) the Tenderloin section of Broadway is ablaze with electric beams and thronged with gay idlers, (...) its theaters are playing the successes of the season to brilliant audiences, and the music halls are amusing people with the whimsicalities of vaudeville (...)'.⁵⁷⁷ Een uitbundig stadsleven is wat deze plaats kenmerkt, een karaktertrek die zich in dit deel van de laan weliswaar niet uitsluitend maar toch vooral 's nachts, in de uitgelaten schittering van het artificiële licht, zou manifesteren. Er zijn overdag en 's avonds nog andere drukke plekken op de laan, maar geen enkel stuk is zo uitbundig en vol leven als de Tenderloin-sectie. Niet verwonderlijk dus dat de auteur zijn exploratie van de laan afsluit met de beschrijving van deze sectie.

⁵⁷⁴ Ibidem, p. 476.

⁵⁷⁵ Ibidem, p. 466, p. 492, p. 492, p. 485.

⁵⁷⁶ Ibidem, p. 466, p. 474, p. 472.

⁵⁷⁷ Ibidem, p. 492.

De drukke levendigheid van de laan kan echter niet exclusief toegeschreven worden aan dit (nachtelijk) vertier. Zo laat de auteur niet na op te merken dat ze evenzeer veroorzaakt wordt door pauzerende werknemers die tijdens het lunchuurtje uit hun kantoren gestormd komen. Twee keer verwijst hij naar hen: tussen Fulton en Ann Street stelt hij scherp op de middagactiviteiten van kantoorjongens en jongste bedienden, tussen Bleecker Street en Third Street op die van werknemers uit de nabijgelegen kledingmagazijnen en – werkplaatsen. Telkens contrasteert Zeisloft de laan met de werkruimte die ze net verlaten hebben: de kantoorjongens en bedienden beschrijft hij als een ‘pent-in army’, terwijl de werknemers uit de magazijnen bedeed worden met ‘the air of an emancipated prisoner’.⁵⁷⁸ De werkruimte sluit op, is een gevangenis, de laan bevrijdt. Voor deze werknemers, zo gaat Zeisloft verder, verschijnt de laan als ‘a pleasure ground’, ‘an exhilarating change from the workroom’s monotony’.⁵⁷⁹ De laan is hier een oord van ontspanning en vermaak, een plaats ter verpozing en verstrooiing.

Die functie van verpozing zou trouwens mooi aansluiten bij de bestemming die de laan eertijds had. Het traject dat Broadway volgt gaat immers terug tot de koloniale periode, toen er op diezelfde plaats een weg gebaad was. Die weg, de Hooghweg, omschrijft Zeisloft als een doorgangsroute die de stadsbewoners moest toelaten zich te vermeien in landelijke genoegens (‘in order that citizens might indulge in country excursions’).⁵⁸⁰ De beweging op Broadway is een beweging naar buiten, van de stad naar het platteland, een functie die de laan ook op het moment van het verschijnen van het boek nog steeds lijkt te hebben. In zijn laatste vervelling, op het moment dat Broadway de rand van Central Park kruist, ondergaat de laan immers een mutatie die zo extreem is dat ze zelfs een nieuwe naam krijgt (The Boulevard). Broadway (of ‘The Boulevard’) wordt hier opnieuw weer die aangename weg die de stadsbewoner tot buiten de stad brengt, waar hij kan genieten van ‘a trim and pleasing vista’ en hij beseft dat ‘Broadway has led us to where it is always holiday’.⁵⁸¹ Maar zoals het voorbeeld van de lunchende werknemers al

⁵⁷⁸ Ibidem, p. 478 & p. 479.

⁵⁷⁹ Ibidem, p. 479.

⁵⁸⁰ Ibidem, p. 492.

⁵⁸¹ Idem.

aantoonde, biedt de laan ook elders, zelfs daar waar het altijd druk is, de mogelijkheid tot verpozing en rust. Zo beschrijft Zeisloft het nachtelijke, donkere Madison Square Park, met zijn 'dusky woodland', als een 'arboreal cloister'. Vlak tegenover trottoirs vol lichtzinnige nachtbrakers ziet hij een park 'where those who have wearied of Tenderloin vanities may retreat for meditation'.⁵⁸² Zelfs het drukke Broadway zou dus niet zonder zijn plekken van afzondering, ascese, beschouwing zijn.

Ook overdag onderscheidt Zeisloft op de bedrijvige laan oorden die buiten de praktische tijd lijken te staan, buiten de tijd van het zaken doen en van het amusement, van het transport ook, kortom, buiten de strikt bemeten tijd van de zakhorloge. Aan het begin van Broadway met zijn 'streams of immigrants' noemt hij Bowling Green, 'a quiet retreat'.⁵⁸³ Ter hoogte van Wall Street, waar Broadway de 'feverish traffic' van deze straat opvangt, plaatst hij 'the calm and stately front of Trinity Church', met 'its silent domain of grass and graves and monuments'.⁵⁸⁴ Ook 'St. Paul's churchyard' is op het middaguur, wanneer loopjongens en jonge bedienden de straat onveilig maken, vol 'peace and quiet'.⁵⁸⁵ En nauwelijks een blok verder is City Hall Park de plek waar 'the professional bench-sitters hold their ground, entrenched in imperturbable philosophy', terwijl het verkeer op Broadway onophoudelijk voorbijraast.⁵⁸⁶ En tot slot zijn er nog op Greeley Square, het plein waar het openbaar vervoer van Broadway, Sixth Avenue en Thirty-fourth Street elkaar treft, 'the stone seats by a fountain', waar tijdens warme lente- en zomerdagen 'groups of variegated idlers sun themselves'.⁵⁸⁷ Opvallend is echter dat Zeisloft wanneer hij deze parken, kerkhoven, rustoorden oproept altijd weer de aandacht vestigt op de omheining die deze zones afscheiden van de rijweg (het toevluchtsoord Bowling Green wordt gesitueerd 'within its iron railings',⁵⁸⁸ de

⁵⁸² Idem.

⁵⁸³ Ibidem, p. 462.

⁵⁸⁴ Idem.

⁵⁸⁵ Ibidem, p. 468.

⁵⁸⁶ Idem.

⁵⁸⁷ Ibidem, p. 488.

⁵⁸⁸ Ibidem, p. 462.

dodenakker van St. Paul's Church wordt omschreven als 'the railed-in churchyard').⁵⁸⁹ Rustoord en rijweg verschijnen als domeinen die duidelijk van elkaar onderscheiden dienen te worden. Het lijkt er in elk geval sterk op dat rust, als een mogelijk gevaar, enkel binnen duidelijk afgebakende grenzen getolereerd kan worden.

In zijn typering van de koortsachtig bewegende mensen in de buurt van de begraafplaats van Trinity Church, laat Zeisloft de stille overpeinzing waartoe de plaats aanleiding geeft, in elk geval leiden tot verval. Hun nijver zou ervoor zorgen dat ze niet wegroesten in ijdele speculatie ('They are not rusting in abstract mental speculation').⁵⁹⁰ De auteur blijkt inderdaad een ambivalente verhouding te hebben tot de toestand die intreedt wanneer er geen streven (meer) is. Zo is het opmerkelijk dat de kalme parkjes haast voortdurend het toevluchtsoord zijn van 'idlers', van lanterfanters en leeglopers.⁵⁹¹ De auteur had de door hem genoemde plekken ter verpozing ook kunnen voorbehouden voor een activiteit die specifiek om stilte vraagt en die door om het even wie kortstondig uitgevoerd kan worden (iets wat hij trouwens ook zelf op het einde van zijn hoofdstuk, wanneer hij Madison Square bespreekt, zal doen). Het zou dan kunnen gaan om mensen die even uit de mallemolen van de dag wensen te treden, even op adem hopen te komen, de rust zoeken om even na te denken of simpelweg het park binnenwandelen om even niets te hoeven doen. Maar door niet voor het werkwoord 'to idle' te kiezen maar voor 'idler', de van het werkwoord afgeleide persoonsnaam, reserveert hij deze plekken voor de groep mensen voor wie lanterfanters tot hun dagtaak zou behoren. Zo spreekt hij in verband met City Hall Park over 'the professional bench-sitters',⁵⁹² als zou het hier gaan om personen die van het op een bankje zitten hun beroep gemaakt hebben. Bovendien maakt hij hun levenswijze tot een soort van verdedigingswerk: zij zijn 'entrenched in imperturbable philosophy'. Zij verschansen zich voor wat hen in beweging zou kunnen zetten: 'Broadway

⁵⁸⁹ Ibidem, p. 468.

⁵⁹⁰ Ibidem, p. 466.

⁵⁹¹ Ibidem, p. 462 & p. 488.

⁵⁹² Ibidem, p. 472.

rushes, and the day wears on, but the professional bench-sitters hold their ground, (...).⁵⁹³

De leeglopers en bankklevers in het park worden voortdurend afgezet tegen de jachtige, drukdoende massa daarbuiten. De zwervers van City Hall Park ‘watch listlessly the people who come and go at all times, more blest than themselves in having a definite purpose in view’.⁵⁹⁴ En ook de nietsdoeners van Bowling Green onderscheiden zich van de mensen aan de overkant van de omheining door hun ledigheid: terwijl zij daar maar wat rondhangen, zoemt het daarbuiten van naarstigheid, van mensen die druk hun doel najagen. Hun drukte kan verklaard worden doordat ze een reden hebben om er te zijn (‘the other frequenters of the vicinity (...) have some object in being there’).⁵⁹⁵ In beide fragmenten blijkt de uitermate dynamische persoon aan de andere kant van de omheining niet doelloos te ageren. Ook wanneer hij het heeft over de gejaagde massa, dan gaat het niet om mensen die zich zondermeer haasten, maar om individuen met een missie: ‘The people in the hurrying throng seem to compete with each other in hastening to and fro upon their various missions. (...) One can guess, without knowing anything about them, that these are people who have a stake worth while in the world’.⁵⁹⁶ De auteur lijkt te suggereren dat wie het zonder doel moet stellen, niet vooruitgaat en dus uiteindelijk gedoemd is hulpeloos en dakloos achter te blijven. Leven wordt bij hem gelijkgeschakeld met doelgericht bewegen, zo blijkt. In elk geval zegent al dit streven de voortjagende massa met ‘an air of alertness, activity and prosperity’.⁵⁹⁷ Net zoals in de beschrijving van Wall Street zien we ook hier hoe de auteur gefascineerd kijkt naar het spektakel. En net zoals in Wall Street leidt al dit streven tot een laan die gekenmerkt is door wedijver, tot een plek waar mensen met elkaar in competitie treden (‘to compete’).⁵⁹⁸

⁵⁹³ Idem.

⁵⁹⁴ Idem.

⁵⁹⁵ Ibidem, p. 462.

⁵⁹⁶ Ibidem, p. 466.

⁵⁹⁷ Idem.

⁵⁹⁸ Idem.

Er beweegt veel op Broadway, maar ook de laan zelf is voortdurend in beweging, in wording. Zeisloft benadrukt opvallend vaak de veranderlijkheid van de laan, zozeer zelfs dat de uniciteit van de laan precies in deze veranderlijkheid gelegen zou zijn. Wanneer de auteur moet uitleggen waarom Broadway zo uitzonderlijk zou zijn – ‘Broadway, among the world’s representative streets, stands alone in several respects’ –, verwijst hij naar de talloze snelle transformaties die de laan sinds haar ontstaan ondergaan heeft en naar de verschillende breuken die het eigentijdse Broadway zouden kenmerken. Hij schrijft: ‘It (Broadway) has undergone more radical changes in its appearance within a shorter period; it completely traverses a metropolis, and along its route it partakes of the successive characters of an office-building, a wholesale store, a retail shopping district, and a fashionable promenade’.⁵⁹⁹ Het contemporaine Broadway is een innerlijk verdeelde laan: het heeft verschillende karakters, is samengesteld uit telkens andere eigenaardigheden. Bovendien lijken de aan haar toegeschreven karaktertrekken nooit volledig tot de laan te behoren, ze heeft er slechts tijdelijk deel aan (‘it partakes’). Broadway stolt nooit tot een essentie, heeft geen blijvende kwaliteit.

De verschillende segmenten waarin Broadway uiteenvalt (de auteur heeft het over ‘region’ en ‘district’), worden bepaald door het soort van handel dat erin bedreven wordt. Op basis van dit criterium onderscheidt hij zes duidelijk van elkaar gescheiden gebieden of districten. Het eerste district bevindt zich in de nabijheid van de haven, waar de laan gekenmerkt wordt door de aanwezigheid van ‘steamship agencies and money changing’.⁶⁰⁰ Het gaat hier met andere woorden om bedrijven en instellingen die met de in- en uitvoer van goederen en mensen verbonden kunnen worden. Het tweede deel begint wanneer de laan Exchange Alley kruist. Vanaf die plaats tot aan Liberty Street verandert de laan van karakter. Deze verandering mag volgens de auteur niet verbazen gezien de laan hier Wall Street nadert en daar dan ook de invloed van ondergaan zal. Het tweede deel van Broadway wordt dan ook hoofdzakelijk bezet door ‘houses that bear the signs of financial firms’.⁶⁰¹ Vanaf

⁵⁹⁹ Ibidem, p. 462.

⁶⁰⁰ Idem.

⁶⁰¹ Ibidem, p. 464.

Liberty Street transformeert de laan echter opnieuw en is ze niet langer de vestigingsplaats van banken en verzekeringsmaatschappijen maar behoort ze toe aan de detailhandel. In het derde deel wordt Broadway 'a street of retail stores', occasioneel aangevuld met enkele vertegenwoordigers van de financiële sector.⁶⁰² Zeisloft somt kort het soort handelszaken op die men hier aantreft: het zou gaan om 'jewelers, restaurants, hatters, clothiers, and shoe-dealers'.⁶⁰³ Vele blokken lang treedt er geen noemenswaardige verandering op in de samenstelling van de laan, tot aan Pearl en Worth Street. Daar verandert de laan voor een derde keer van aanzijn en kan er een vierde gebied onderscheiden worden. Op deze plek is Broadway 'at once a region of railroad agencies, retail stores, and wholesale dry-goods trade'.⁶⁰⁴ Terwijl in dit deel van de laan de groothandel nog in gelijke mate aanwezig is als de detailhandel en spoorwegmaatschappijen, verandert dit in het daaropvolgende deel van de laan. Dit vijfde district, dat begint vanaf Canal Street, wordt volledig in beslag genomen door groothandelaars, met slechts hier en daar nog wat ruimte voor kleine winkeltjes of eet- en drinkgelegenheden. De conclusie is dan ook duidelijk: 'The term "wholesale dry goods," in its most comprehensive sense, perfectly describes the commercial character of this section of Broadway. Ground floors and upper stories alike are universally occupied with businesses which embrace every variety of commerce concerned with the production of fabrics for both men's and women's wear and use'.⁶⁰⁵

De volgende, en laatste mutatie, grijpt plaats wanneer de laan Eighth Street kruist (in de buurt van Grace Church) en waar Broadway 'emerges from its wholesale chrysalis and expands into a fashionable retail district'.⁶⁰⁶ Het zesde deel is terug in handen van de detailhandel. Opmerkelijk in deze passage is dat de auteur voor de beschrijving van deze transformatie een organische metafoor gebruikt. Groot- en kleinhandel verschijnen hier als de verschil-

⁶⁰² Ibidem, p. 466.

⁶⁰³ Idem.

⁶⁰⁴ Ibidem, p. 474.

⁶⁰⁵ Ibidem, p. 476.

⁶⁰⁶ Ibidem, p. 479.

lende gedaanten die de laan achtereenvolgens aanneemt. Ze verhouden zich tot elkaar als pop en vlinder. Gevolg: de verschillende vormen van zaken doen verschijnen hier niet langer als gelijkwaardig. De groothandel is niet meer dan een onvolgroeid stadium, het is pas wanneer de laan zich ontpopt tot een stijlvol winkeldistrict dat ze tot volle ontwikkeling gekomen is, dat zij haar aangeboren ambitie (eindelijk) gerealiseerd heeft. Zo besluit Zeisloft dat het deel van de laan gelegen tussen 17th en 25th Street beschouwd kan worden als 'Broadway's most ambitious self-assertion as a mart and a promenade for gilded Fashion'.⁶⁰⁷ Toch zou het voorbarig zijn om te stellen dat Broadway hier eindelijk tot zichzelf gekomen is, want, zoals Zeisloft aangeeft, 'Broadway here is in close touch with Fifth Avenue'.⁶⁰⁸ Opnieuw dankt de laan haar voorkomen aan de nabijheid van een andere laan, waarvan ze de invloed ondergaat. Broadway wordt elke stabiele betekenis ontnomen: het heeft geen eigen identiteit, maar ondergaat de invloed van de straten en lanen die het kruist.

Deze laatste transformatie is dan ook niet de definitieve eindtoestand van de laan. Broadway mag dan al tot volle ontwikkeling gekomen zijn in dit deel, de kans dat de keten van transformaties stopt en ze hier haar finale vorm gevonden zou hebben is eerder klein. Tot drie keer toe beklemtoont Zeisloft dat de groothandel en de kledingindustrie al hun begerig oog op dit deel van de laan hebben laten vallen: '(...) it is but a question of time when the wholesale trade will have forced these retail stores out'.⁶⁰⁹ Of nog: '(...) there are attractive and important stores all about, and several cloak and suit manufactories and showrooms occupy entire buildings. Their presence here is indicative of the general moving uptown of this important industry, following in the wake of the retail drygoods stores'.⁶¹⁰ En ten slotte is er nog 'the new and immense Spingler Building, of cut stone, which, anticipating the upward march of the wholesale business, is built in great lofts'.⁶¹¹ De

⁶⁰⁷ Ibidem, p. 484.

⁶⁰⁸ Ibidem, p. 482.

⁶⁰⁹ Idem.

⁶¹⁰ Idem.

⁶¹¹ Idem.

analyse is duidelijk: groothandel en kledingindustrie rukken op en zullen dit gebied met geweld bemachtigen, ten koste van de detailhandel. Een ontwikkeling die door de auteur nuchter beschreven wordt, en niet veroordeeld noch toegejuicht. Zoals altijd neemt hij de positie in van de geamuseerde toeschouwer die het spektakel van op de zijlijn gadeslaat.

Broadway mist stabiliteit, mist eenheid: het is een laan die uit hevige contrasten opgebouwd is. Functioneel en architecturaal is het één mengelmoes: functies (bewoning, groot- en detailhandel, horeca, entertainment,...) en stijlen wisselen elkaar abrupt af. De gebouwen zijn niet meer dan het soms onaanzienlijke, soms ontzagwekkende decor waartegen het bruisende stadsleven zich afspeelt: deze laan is puur oppervlakte. De gebouwen krijgen geen diepte: de auteur neemt de lezer nooit mee naar binnen, maar blijft stilstaan op de drempel van atelier, winkel of kantoorgebouw. Nooit volgen we mensen die ergens binnengaan, we zien ze alleen naar buiten komen (om te gaan lunchen, te gaan paraderen of terug naar huis te keren).⁶¹² Broadway wordt verengd tot zijn trottoirs (sommige, zoals die tussen Madison Square en Thirty-fifth Street, hebben zelfs een bijnaam gekregen: Upper Rialto). Mee gezogen in de constante aan- en afvoer van mensen, glijden we langs oppervlaktes, sommige opaak (gevels, daken, blinde muren), sommige doorzichtig (etalages, winkelramen, vitrines van wisselkantoren, enzovoorts). In de laatste ligt een hele wereld aan producten opgetast (van vreemde munten tot de meest exotische koopwaar, juwelen, bont, dure spiegels, Perzische tapijten, paraplu's,...),⁶¹³ op de eerste is een

⁶¹² Tot twee keer toe maakt de auteur een uitzondering op deze regel en wordt de lezer snel een blik in het binnenste van een gebouw gegund. Het gaat dan telkens om een commerciële ruimte – een modewinkel waar meisjes voor de klanten paraderen, gehuld in de nieuwste gewaden, en een grootwarenhuis waar aanlokkelijke waren uitgestald liggen in vitrines. Het binnen verschijnt hier als een herhaling van het buiten, van het visuele spektakel dat de wandelaar ook al op het trottoir, in de parken gezien heeft. Het interieur (dat overigens niet in detail beschreven wordt) is hier niet het binnen waar men leeft of werkt, maar net zoals de gevel een façade, een uitstallkast voor (voornamelijk) visuele genoegens.

⁶¹³ 'The store fronts are those of jewelers, bric-à-brac dealers, ornate furniture makers, Oriental rug importers, select retail dry-good houses, furriers, and costly carpet men. These are enticing windows, filled with objets d'art, rare vases, and ornamental mirrors of every period, Persian rugs, and Oriental hangings and decorations. From the music stores steal forth the strains of various musical instruments, florists' windows are like conservatories, and the fashionable glove makers, umbrella dealers, photographers, and picture dealers, complete a heterogeneous mass of artistic display designed to attract the patronage of wealth which continually sweeps by.' (E. Idell Zeisloft, *The New Metropolis*, D. Appleton and Company, New York, 1899, p. 484.)

ruime variatie van zwiepende reclameborden en fladderende koopwaar bevestigd, prikkelende lokmiddelen voor een kooplustig publiek.⁶¹⁴ Broadway is hier een lange keten van productie én consumptie. Het spektakel dat de laan de bezoekers biedt, is dat van een voortdurende, niet te stelpen beweging: uiteindelijk is het minder de starre grootsheid van de architectuur die de lezer/wandelaar moet imponeren, maar wel de ongrijpbare flikkering van een caleidoscopisch spektakel dat telkens nieuw, telkens anders is. Op Broadway wordt de stad dronken van haar eigen tomeloze energie.

c) Fifth Avenue

Na de drukte, instabiliteit en chaos van Broadway, de rust, stabiliteit en orde van Fifth Avenue. Die aspecten worden meteen al in de openingszin van het hoofdstuk over Fifth Avenue naar voren geschoven en opnieuw door middel van een tegenstelling: 'Leaving West Broadway and the old French quarter, a rather squalid region, where the "L" road and other causes of eternal din prevail, for the pleasant open of Washington Square, with old red mansions on its northern side, two of which guard the entrance to Fifth Avenue, one realizes something of how striking are the scenic contrasts in New York'.⁶¹⁵ Tegenover een smerige, vuile wijk waar een aanhoudend lawaai heerst (en dat door de naam West Broadway associaties oproept met het Broadway dat we net verlaten hebben), plaatst Zeisloft een open en behaaglijk plein, Washington Square. Een plein dat, zo zal al snel blijken, een nette en verzorgde indruk maakt (het is omgeven door huizen waarvan 'the grassplots in the front and to the side of them are swept and shaven, the white steps immaculate and the window panes polished', '(...) the brass bell-handles by the wooden doors in the yard walls are bright', en verder hangen er 'neat curtains in the coach-house windows').⁶¹⁶ De relatie tussen dit plein en Fifth Avenue bepaalt de auteur als volgt:

⁶¹⁴ Ibidem, p. 476.

⁶¹⁵ Ibidem, p. 494.

⁶¹⁶ Idem.

‘The great white triumphal arch that commemorates the first inauguration of Washington was not erected to honor solely Fifth Avenue, which can claim no higher social prestige than North Washington Square, and so it seems fitting that when they put up the arch the former should have supplied the perspective and the latter the site.’⁶¹⁷

Door Fifth Avenue letterlijk in het verlengde van dit plein te plaatsen, laat hij de kwaliteiten die hij aan Washington Square toeschrijft overgaan op de laan die er begint. Ze behoren tot eenzelfde wereld, beide kunnen bogen op een groot sociaal prestige. Dat prestige heeft, zo blijkt uit wat volgt, vooral iets te maken met de mensen die er op beide plekken aangetroffen kunnen worden. Zowel Washington Square als Fifth Avenue worden verbonden met een welbepaalde kring, met mensen die hoog op de maatschappelijke ladder staan. Het gaat om ‘the fashionable life of the metropolis’, ‘people of social prominence’, ‘well-known society people’.⁶¹⁸ Het is de plaats waar de beau monde zich vestigt: de gebouwen zijn woningen, private verblijven die stevast als herenhuisen of voorname woningen aangeduid worden.⁶¹⁹ Verderop in de tekst, wanneer hij het hoger gelegen deel van Fifth Avenue behandelt (het deel dat begint vanaf de 51st Street), heeft hij het over de vele paleizen die er te zien zijn (waartoe onder andere ‘the beautiful palaces erected by the great millionaire, William H. Vanderbilt’ zouden behoren).⁶²⁰ De woningen die daar verrijzen, zijn groots, weelderig, elegant, mooi. Zo wordt het huis van Vanderbilt verder omschreven als een ‘beautiful structure, graceful in every detail’, kwaliteiten die het vooral zou ontleenen aan zijn ‘light pointed gables and delicate tracery of ornamentation’.⁶²¹ In deze vorstelijke woningen heerst de maatschappelijke elite over haar domein als koningen

⁶¹⁷ Idem.

⁶¹⁸ Ibidem, p. 494 & p. 496.

⁶¹⁹ De termen ‘mansion’ en/of ‘residence’ duiken samen meer dan twintig keer op in het hoofdstuk.

⁶²⁰ E. Idell Zeisloft, *The New Metropolis*, D. Appleton and Company, New York, 1899, p. 505.

⁶²¹ Idem.

over hun koninkrijk ('millionaires (...) have made a little kingdom of their own').⁶²²

Washington Square en Fifth Avenue zijn het plein en de laan waar de notabelen wonen (niet werken of vertier zoeken, maar verblijven). Op zijn tocht doorheen de laan laat de auteur dan ook niet na voortdurend te benoemen wie er zoal woont. Altijd gaat het om vooraanstaanden van wie dan ook vaak de maatschappelijke positie en/of functie vermeld wordt.⁶²³ De bewoners behoren tot de 'society', ze zijn voornaam, vooraanstaand, bekend, zelfs in die mate dat ze meestal niet verder voorgesteld moeten worden aan de lezer, hun naam noemen zou al volstaan. Het zijn prominente, rijke mensen (de auteur typeert hen als 'leading', 'distinguished', 'famous', 'well-known', 'noted', 'millionaire' en 'wealthy').⁶²⁴ Allen bekleden een hoge functie (of hebben die bekleed): ze zijn (of waren) bedrijvig binnen de politiek, de zakenwereld, het leger. Men treft er ex-burgemeesters, ex-gouverneurs en ex-presidenten aan, maar ook succesvolle brouwers, spoorwegtycoons, advocaten, bankiers, generaals, kolonels, enzovoort. De laan behoort duidelijk toe aan de maatschappelijke elite.

Fifth Avenue onderscheidt zich van de andere besproken lanen en straat door de sociale distinctie van de mensen die erop wonen. Overal in de laan zijn er sporen terug te vinden van haar verbondenheid met de maatschappelijke elite. Het is dan ook aan die blijkbaar onverbreekelijke link met mensen van de

⁶²² Ibidem, p. 507.

⁶²³ Enkele voorbeelden: 'The great mansion on the east corner of Fifth Avenue is the house of two families – Edward Cooper, ex-Mayor of New York and son of the philanthropist, Peter Cooper, and Lloyd S. Brice, former owner of the North American Review, occupy it jointly', 'The west side of this block to Eighth Street is a combination of red brick and white marble dwellings. They are the homes of well-known society people. Frederick S. Witherbee resides in No. 4, Lisperard Stewart in No. 6, and Pierre Mali in No. 8, which is the white house on the southwest corner of Eighth Street', 'The old mansion on the northwest corner of Fifteenth Street is said to have been one of the residences of the famous Commodore Vanderbilt', 'Between Fifty-third and Fifty-fourth Streets, on the east side, is the tall white house of ex-Governor Levi P. Morton, and in the same block is the recently purchased house of Mr. and Mrs. O.H.P. Belmont', 'The massive gray stone structure at the south-east corner is notable not only in itself, but because it was erected by Collis P. Huntington, the railroad king and multi-millionaire'. (E. Idell Zeisloft, *The New Metropolis*, D. Appleton and Company, New York, 1899, p. 494, p. 496, p. 487, p. 505, p. 508.)

⁶²⁴ Ibidem, p. 494, p. 496, p. 497, p. 508, p. 509, p. 510, p. 511.

eerste rang dat de laan haar eenheid te danken zou hebben. Fifth Avenue is echter minder één dan men op het eerste gezicht zou denken. Grosso modo, zo suggereert Zeisloft, kan men de laan opdelen in drie (ongelijke) delen. Het eerste deel loopt van Washington Square tot 12th Street. Het is een deel waar private woningen nog steeds de dienst uitmaken, maar het gaat dan om huizen waarvan de architectuur verwijst naar een voorbije periode. De gebouwen staan er al lang, te lang wellicht, want ze zijn nu uit de mode geraakt: ze zijn enkel nog interessant als getuigen van een ‘fashionable life’ dat ‘once had its center here (...)’.⁶²⁵ Ze zijn oud en verouderd, sommige zijn zelfs niet meer bewoond: ze zijn ‘vacant’ of ‘deserted’. Deze laatste hebben vaak een ‘te huur’-bord voor het raam, volgens de auteur ‘a funeral emblem’, een luguber teken dat de tijd ze in zijn klauwen heeft.⁶²⁶ Huizen en rijtuigen zijn enkel nog overblijfsels, relictten, gedenktekens: het zijn ‘memorials of former grandeur’, ‘survivals of past periods’.⁶²⁷ En toch, zo moet Zeisloft vaststellen, blijft het wezenlijke karakter van de laan onaangetast. Ondanks alle veranderingen is er namelijk iets hetzelfde gebleven, iets wat de continuïteit tussen de oude glorie van weleer en de huidige laan garandeert. Dat ‘iets’ is de functie van dit deel van de laan. Zo merkt de auteur op dat de ‘north side of Washington Square has remained a very select residence quarter’, dat we hier uitkijken op ‘a part of Fifth Avenue which still preserves its residential character’.⁶²⁸ Het is aan deze residentiële functie dat de laan haar solide identiteit zou ontleenen.

De eerste, echte breuk doet zich voor vanaf 12th Street. Daar merkt de auteur op dat er weliswaar nog steeds talloze huizen aangetroffen kunnen worden, maar wellicht niet meer voor lang: hij ziet er huizen die ‘as yet give no sign of decay’, maar het verval kondigt zich al aan. Deze aftakeling is van een andere soort dan die beschreven in het vorige deel: hier is niet het voortschrijden van de tijd verantwoordelijk voor het verdwijnen van huizen, maar de oprukkende handel. De huizen blijven hier niet bewaard zoals in het vorige deel van de

⁶²⁵ Ibidem, p. 494.

⁶²⁶ Idem.

⁶²⁷ Ibidem, pp. 494-495.

⁶²⁸ Ibidem, p. 494 & p. 496.

laan, maar zullen verbouwd of vernietigd worden. Ze dragen hier niet langer bordjes met 'Te Huur' erop, maar wel met 'Te Koop', 'ominous signs' volgens de auteur 'which are the herald of the tearing down of the old mansions and replacing with modern business structures'.⁶²⁹ In de plaats van de huizen komen 'modern business structures' en 'office buildings', gebouwen van nu. Overall waar die nieuwe constructies opduiken veroordelen ze het oude tot verdwijnen: zo zegt Zeisloft over de pas opgerichte Judge Building dat het 'seems to mock the deserted Morton house with its impending doom'.⁶³⁰ Om er dan meteen tussen haakjes aan toe te voegen dat het doemscenario zich al voltrokken heeft: '(The Morton house has been torn down and an office building occupies the site)'.⁶³¹ Vanaf 20th Street moeten alle woningen wijken voor handelszaken en kantoorgebouwen: 'Fifth Avenue here becomes a purely commercial thoroughfare'.⁶³² Niet dat deze nieuwe commerciële functie de herinnering aan de vroegere residentiële bestemming helemaal kan uitvegen, overigens. De auteur herinnert de lezer eraan dat hier nog niet zo lang geleden woningen waren. De gebouwen staan er overigens nog vaak, ze hebben alleen een andere bestemming gekregen. In vele gevallen bevinden de winkels zich immers in 'brownstone dwellings (which) have been adapted to business'.⁶³³

Het derde deel van de laan vangt aan vanaf 47th Street. Vanaf dan krijgt Fifth Avenue langzaamaan opnieuw een residentieel karakter. De overgang van de commerciële naar de residentiële laan verloopt geleidelijk. Eerst zijn huizen en handelszaken nog in gelijke mate aanwezig, dan dooft de commerciële functie langzaam uit en krijgen de privéwoningen weer overwicht, wordt de laan opnieuw 'a street of splendid homes'.⁶³⁴ Vooral het deel van Fifth Avenue dat langs Central Park loopt, staat helemaal vol huizen. Zeisloft beklemtoont

⁶²⁹ Ibidem, p. 497.

⁶³⁰ Idem.

⁶³¹ Idem.

⁶³² Ibidem, p. 498.

⁶³³ Idem.

⁶³⁴ Ibidem, p. 506.

overigens dat de laan op die plek wellicht altijd enkel privéwoningen hebben zal: 'Fifth Avenue here must always remain a favored location for private dwellings, as it faces Central Park, and the windows of the houses command the picturesque landscape of woodland, lake, and greensward'.⁶³⁵ Het park, als pittoresk uitzicht, staat garant voor de residentiële functie van Fifth Avenue. Zoals ook uit dit citaat blijkt, dient Central Park louter als uitzicht: men bekijkt het vanaf de laan, men betreedt het niet. Vandaar dat hij (althans in dit hoofdstuk) altijd aan de rand ervan blijft: hij deelt wel mee waar de ingangen zich bevinden, maar zal er nooit een voet in zetten. Een enkele keer beschrijft hij wat er op een welbepaalde plek in het park gebeurt: die plek is het Conservatory Lake, het artificiële meer waar de kinderen van de gegoede bewoners spelen. Maar ook nu weer beschrijft hij wat hij ziet als een 'gezicht' dat vanaf de laan waargenomen kan worden: de plek vanwaar dit tafereel gezien kan worden is immers eens te meer een gebouw op Fifth Avenue, met name 'the Oriental architecture of the gold-domed Beth-El Jewish Temple'.⁶³⁶ Tussen park en laan bestaat er een louter visuele relatie waarbij het ene als object voor de blik van de ander fungeert.

Het hoger gelegen deel van de laan knoopt dus weer aan bij het residentiële verleden van het eerste deel, maar toch is het niet een letterlijke herhaling van dat verleden. Zoals al eerder opgemerkt werd, zijn de huizen hier duidelijk van een ander allooi: het zijn paleizen, vorstelijke woningen, kastelen, elegant en groots. Hun radicaal andere architectuur breekt met 'the traditions of plain brownstone and severely simple red brick'.⁶³⁷ Eenvoudig en eentonig vormgegeven huizen zijn vanaf nu (vanaf 49th Street) niet langer op hun plaats, evenmin als handelszaken overigens. Wanneer er op de zuidwestelijke hoek van Fifth Avenue en 56th Street alsnog een winkel opduikt, dan is het 'the store which furnishes the incongruity. It looks as if it had lost itself here, so far away from anything else of its kind'.⁶³⁸ De enige gebouwen die hier verder nog aangetroffen kunnen worden zijn religieuze

⁶³⁵ Ibidem, p. 507.

⁶³⁶ Ibidem, p. 511.

⁶³⁷ Ibidem, p. 504.

⁶³⁸ Ibidem, p. 505.

gebouwen (katholiek, protestants en joods), clubs en hotels. Niet toevallig gebouwen die met het drukke sociale leven van de gegoede bewoners verbonden zijn.

Vanaf het moment dat Fifth Avenue langs Central Park loopt, wordt de laan door Zeisloft als een nog te ontginnen gebied voorgesteld. Aan het begin de laan van het niet meer is ze naar het einde toe de laan van het nog niet. Hier wijst ze naar de toekomst. Zo herinnert de auteur de lezer eraan dat nauwelijks tien jaar geleden ‘north of Sixtieth Street the avenue had only a few scattered residences’.⁶³⁹ Ook nu zijn er her en der nog enkele lege percelen in die buurt. Net voordat Fifth Avenue 70th Street bereikt moet Zeisloft immers vaststellen dat ‘(t)he immense brownstone structure next door is the home of H.R. Bishop, which is separated from that of Mr. John Sloane by a vacant lot’.⁶⁴⁰ Verder somt hij ook nog enkele gebouwen op die op het punt staan te verrijzen, zoals het ‘palace’ dat ‘Oliver Hazard Perry Belmont, the brother of ex-congressman Perry Belmont, and a descendant of the great Commodore Perry, will build’ of de ‘mansion’ die ‘W.A. Clark, the Montana mining millionaire, will erect’.⁶⁴¹ Ook hogerop zijn er nog vele lege en voorlopig onbebouwde percelen te vinden, maar volgens de auteur zouden enkele ervan al in het bezit zijn van societyfiguren, zoals H.H. Cook, die het hele blok kocht tussen Fifth Avenue, Madison Avenue en 78th en 79th Street of nog Andrew Carnegie, die een nieuwe woning bouwt op het perceel tussen 91st en 92nd Street, een gebouw dat eenmaal voltooid ‘will rival any on Fifth Avenue in architectural splendor’.⁶⁴² Na het bouwterrein van Carnegie is er nog slechts sporadisch een woning aan te treffen op de laan, en vaak gaat het dan nog om ‘insignificant buildings, a few shanties, and a flat house’, kortom om vormen van bewoning die ofwel tijdelijk zijn ofwel bestemd zijn voor de lagere inkomens (‘flat houses of cheaper order’).⁶⁴³ De laan heeft hier haar grandeur verloren, zo lijkt het wel. De auteur besluit zijn tocht doorheen

⁶³⁹ Ibidem, p. 507.

⁶⁴⁰ Ibidem, p. 510.

⁶⁴¹ Ibidem, p. 511.

⁶⁴² Ibidem, p. 513.

⁶⁴³ Idem.

Fifth Avenue dan ook in mineur: 'From here to the river front extends, upon either side, a bleak prospect'.⁶⁴⁴ Ondanks de bepaling 'bleak', is het gebruik van de term 'prospect' veelzeggend: hij betekent immers niet alleen 'uitzicht', maar ook 'vooruitzicht', 'kans', 'mogelijkheid'. De laan mag hier dan wel een kaal en misschien zelfs akelig beeld bieden, ze houdt ook mogelijkheden tot verdere ontwikkeling in. Zeisloft geeft aan dit positieve vooruitzicht zelfs een noodzakelijk karakter. Hij eindigt immers met het begin en het einde van de laan uitdrukkelijk op elkaar te betrekken: hij plaatst ze allebei in het teken van uitmuntendheid. Het einde van de laan zal worden wat het begin ooit geweest is. Hij schrijft: 'While the lower part of the avenue is rich in memories of past greatness, the material evidence of which will never quite leave it, the upper end, now almost barren, is equally rich in promises of distinction in the near future, the value of the ground making its ownership possible only to the very wealthy'.⁶⁴⁵ De toekomst van de laan wordt niet alleen in het verlengde van haar verleden geplaatst (ze zal residentieel blijven), zij zal het verleden zelfs overtreffen: de gebouwen zullen alsmatser, alsmatser protsiger zijn.

Het heeft er dus alle schijn van dat enkel het ontluikende handelsleven de identiteit van de laan zou kunnen aantasten. De oprukkende handel wordt door Zeisloft omschreven als een bijna onstuitbare macht die de laan en haar woningen onrechtmatig en zonder genade binnengetrokken is. Zo spreekt hij constant over een invasie: 'Fifth Avenue was invaded by business (...)', 'family mansions have been ruthlessly invaded by ever-encroaching commerce'.⁶⁴⁶ De laan wordt soms snel, soms geleidelijk, bijna onmerkbaar – 'commerce begins to creep in'⁶⁴⁷ –, door de handel in bezit genomen. Huizen worden voorgesteld als gevangenen die aan de oprukkende handel uitgeleverd worden: een heel blok 'is given over entirely to business', of nog 'the fine white mansion (...) has been turned over to trade'.⁶⁴⁸ Maar ondanks deze

⁶⁴⁴ Ibidem, p. 514.

⁶⁴⁵ Idem.

⁶⁴⁶ Ibidem, p. 495 & p. 499.

⁶⁴⁷ Ibidem, p. 496.

⁶⁴⁸ Ibidem, p. 496 & p. 497.

militaire beeldspraak, is Zeisloft's verhouding tot de oprukkende handel heel wat genuanceerder. Ten eerste, de handel die hij ziet opduiken behelst heel specifieke domeinen: het gaat om uitgeverijen (waaronder ook D. Appleton & Co., de uitgever van *The New Metropolis*) of om de muziekhandel (en dan vooral pianobedrijven). Verder identificeert hij nog een veilingzaal voor zeldzame boeken en handschriften, enkele kunstgalerijen, verschillende restaurants (waaronder het befaamde Delmonico's) en talloze clubs. Het handelsleven dat men op Fifth Avenue kan aantreffen, heeft dus betrekking op gebieden die het leven veraangename(n) (beeldende kunst, gastronomie, muziek, literatuur, de kunst van de conversatie) en onderscheidt zich zo van de handel die elders (op Broadway bijvoorbeeld) gevestigd is. Ten tweede, alhoewel Fifth Avenue vanaf 12th Street ophoudt een verblijfplaats voor de rijken te zijn, blijft de laan in het teken van rijkdom staan. De winkels daar bieden niet alleen luxeproducten te koop aan (het gaat om zilvermeden, handelaars in Oosterse tapijten, verkopers van wandtapijten, enzovoorts), ze hebben ook de gegoede bewoners van de laan als cliënteel. In de woorden van Zeisloft luidt het als volgt: 'This is the region where gowns and bonnets that take some genius to create and more money to buy are evolved. Tailors, glovers, umbrella and harness makers, dealers in fine linen ware, Oriental carpet importers, aid the silversmiths and the art galleries in catering to the needs and tastes of fastidious patrons'.⁶⁴⁹ Het hoeft dan ook niet te verwonderen dat Zeisloft, net zoals hij dat ook doet voor de rijke bewoners van de laan, telkens de handelaars bij naam noemt: hij heeft het over 'the jewelry store of Theodore B. Starr', 'the art furniture store of Herter Brothers' en 'the art rooms of Fishel, Adler & Schwartz' bijvoorbeeld.⁶⁵⁰ De kleermakers zijn overigens net zo goed 'famous' of 'fashionable', de zakenlui 'prominent', de hotels 'aristocratic'.⁶⁵¹

Zeisloft toont zich op geen enkel moment weemoedig over de verschuivingen die zich voordoen op de laan. Hij kiest geen partij, is geen voor- of tegenstander van de transformatie die de laan ondergaat. De door hem gebezigde veroveringsmetaforiek houdt dan ook geen waardeoordeel in. Ook

⁶⁴⁹ Ibidem, p. 499.

⁶⁵⁰ Ibidem, p. 499 & p. 500.

⁶⁵¹ Ibidem, p. 499, p. 500, p. 498, p. 504.

al blijken zowel handelaars als welstellende families zich te gedragen als een bezettingsleger – zo zegt hij over de familie van Stephen Whitney dat zij oprukt ('marched uptown') en duidt hij haar nieuwe woonst aan als kwartieren ('their new quarters') –, tegelijkertijd nuanceert Zeisloft hun eigenmachtigheid. Door aan de families 'lares and penates' toe te kennen, alsof ze Antieken zouden zijn, worden ze tot instrument van het Noodlot gemaakt. Hun verschijning en vestiging op de laan wordt dan begrepen als een niet te vermijden gebeurtenis, beschikt door een welhaast bovenmenselijke kracht. Ook het oprukkende leger van handelszaken lijkt zich eerder te schikken naar een proces dat al aan de gang was, dan zich te gedragen als een zelfstandig opererende macht. Uiteindelijk doen ze niets anders dan de noordwaartse trek van de stad te volgen. Ze sluiten aan bij een dynamiek die uitgaat van de stad zelf.

d) Bowery

Net zoals Fifth Avenue verkeert ook de Bowery in een overgangsfase. Alleen gaat het nu niet om een functionele heroriëntering (van residentieel naar commercieel bijvoorbeeld) maar om een morele transformatie. De Bowery zou volgens Zeisloft bezig zijn met zich te ontdoen van haar zedelijke verwildering. De laan verkeert volgens hem in 'the position of a more or less reformed criminal whose reputation clings to him, however he may seek to outlive it'.⁶⁵² Zij probeert het goede pad te bewandelen, maar is er nog niet helemaal in geslaagd. Ondanks allerlei inspanningen – onder andere van de vroegere burgemeester Abram Stevens Hewitt – zijn er nog verschillende 'thieves and all sorts of tough characters' die het mooie weer maken in de zogenaamde 'dives'.⁶⁵³ De stedelijke overheid heeft haar best gedaan om dit soort van drankgelegenheden te weren van de laan, maar men kan (nog) niet beweren dat de laan er helemaal vrij van zou zijn.

In het begin van zijn beschrijving van de contemporaine laan wijst Zeisloft nog op de heterogeniteit van de laan. Hij schrijft:

⁶⁵² Ibidem, p. 516.

⁶⁵³ Idem.

‘And along its whole line the Bowery shows the pettiest class of stores side by side with important commercial concerns. The mass of its floating and resident population is comparatively poor, yet it supports several banks, including two of the strongest savings institutions in America. It is full of the lowest kind of theatrical show-places and concert halls, yet has at least two legitimate theaters. The most degraded type of cheap lodging houses crowd it; yet it has one hotel where no one need object to register.’⁶⁵⁴

De laan wordt getekend door tegenstellingen: belangrijke handelszaken staan zij aan zij met de meest triviale winkeltjes, de bewoners zijn eerder arm, toch bezit de laan heel wat banken, het vertier is eerder bedenkelijk van aard maar toch zijn er ook enkele gereputeerde theaters, enzovoorts. Maar ondanks die hevige contrasten, overheerst uiteindelijk toch de armoedige aanblik. Het belangrijke, het rijke, het fatsoenlijke zijn niet meer dan enkele toegevingen, Zeisloft leidt ze telkens in met ‘yet’. De ‘architecture of the street seems to have almost wholly escaped the builder’, de massa die erop vertoeft zijn ‘poorly dressed people, rough looking men and slatternly women’.⁶⁵⁵ Net zoals Fifth Avenue wordt ook de Bowery sociaaleconomisch gedetermineerd, alleen bevindt deze laan zich aan het andere uiteinde van het spectrum: hier heersen enkel bittere armoede en laag-bij-de-grondse gemeenheid.

Dat wil niet zeggen dat de gegoede klasse hier helemaal afwezig zou zijn, integendeel zelfs. Wanneer Zeisloft de massa beschrijft die de laan bevolkt, dan laat hij niet na te vermelden dat de samenstelling ervan zo verscheiden is dat men er zelfs ‘the fashionable promenader’ vindt. Maar de verhouding tussen de stijlvolle wandelaar en de laan wordt wel zonder verwijl ondubbelzinnig vastgelegd. De ‘fashionable promenader’ staat tegenover de Bowery: hij kijkt ernaar maar maakt er geen deel van uit, hij onderwerpt de laan aan zijn blik. Hij is er louter ‘in the rôle of sight-seer’. Voor hem is de Bowery in de eerste plaats een plek vol bezienswaardigheden: hij neemt niet deel aan het vertier dat er aangeboden wordt, maar slaat het gade, onderzoekt het. Hij is meer dan een toerist op een uitstapje, Zeisloft noemt hem een

⁶⁵⁴ Ibidem, p. 517.

⁶⁵⁵ Ibidem, p. 517.

‘explorer’ die een onderzoek instelt naar de leefgewoonten in die buurt. Die ‘investigations’ brengen hem echter niet dicht bij het bestudeerde onderwerp, maar wekken een aantal hevige emoties bij hem op. De ontdekkingsreiziger ‘will be disappointed’, ‘will be disgusted’, ‘will be shocked’.⁶⁵⁶ Deze emoties drukken een gevoelsmatige verwijdering uit tussen de burgerlijke kijker en het volkse voorwerp: ze komen niet nader tot elkaar, maar blijven elk opgesloten in hun eigen wereld. De kloof die zich hier openbaart, is niet te overbruggen, zo lijkt het wel. In een lange passage – het loont de moeite ze even in haar geheel te citeren – voert Zeisloft deze figuur van de ontdekkingsreiziger op en geeft hij een ellenlange opsomming van wat deze dan zoal ontdekken kan op de Bowery. Hij schrijft:

‘Starting from Chatham Square, a walk up the Bowery will show to the explorer a conglomeration of almost everything which caters to the wants and amusements of dwellers on the East Side. If he confines his investigations to what can be seen on the street, he will be disappointed at its low commonplaceness, and if he delves behind doors and screens and goes up and down stairs he will be disgusted by the vileness and shocked by the revelations as to what depths human beings can sink. He will see theaters (Miner’s, London, Thalia, Gaiety, People’s) which are anything but elevating the morals, yet always with a long line of men and young boys waiting for the doors to open in the evening; cheap lodging houses for men, filled with the outcasts of humanity; mission rooms, which draw in by their music a changing and variegated crowd of bums, toughs, and poor laborers – a hopeless, helpless mass; tailor stores, innumerable; hardware stores, “the cheapest and largest on earth”; barber shops, with signs displaying different styles of cutting hair and beards; music halls – the Atlantic Garden is famous; catchpenny shows in vacant stores; haberdashery – gents’ furnishings; saloons – famous ones are Steve Brodie’s and Barney Flynn’s (made popular by Chuck Connors); dozens of “dives”, some of the lowest imaginable, many with music, and tables and chairs in the rear for both sexes (although many women are seen in the barrooms);

⁶⁵⁶ Idem.

pawnbrokers, scores of them, where gant Misery and Want stalk through the doors all day long; pawnbrokers' salesrooms where the unredeemed emblems of misfortune are disposed of; auction rooms, filled with mute evidence of broken homes, ruined lives, and changes innumerable, some for better, some for worse; money changers; the Rescue Bowery Branch of the Young Men's Christian Association – which in one year has given thirty-five thousand young men lodgings, fed eighty-six thousand hungry men, found employment for thirty-five hundred men, distributed suits of clothing to six hundred men and held nearly fifteen hundred religious services; florists, among them Le Moulton, who made that beautiful floral piece "Gates ajar" for General U.S. Grant; restaurants of every description, some good, most very bad, some charitable, one conducted by the Christian Herald which gives a good meal for five cents; cheap picture galleries, with "barkers" on the sidewalk à la Coney Island; hat stores, which also have "barkers" – "pullers-in" – and which guarantee to restore an old hat equal to new for five cents; shooting galleries, where foolish men and boys fire away their money; sample rooms, with samples of the kind of men and women they turn hanging about the door; photograph shows with hairraising and vulgar subjects; a professor of tattooing, with window displaying a choice of tattoo marks; jewelry stores, many of them, some cheap and some good; hotels, Raines-law hotels innumerable and two fairly good; cigar stores; dentists; chiropodists; fancy-good stores; small dry-goods stores; banks; manufacturing concerns; sweat-shops, which it seems impossible to do away with; candy stores; shoe stores; laundries; drug stores; a motley throng of people on the sidewalks; three lines of surface cars continually clanging; trucks lumbering slowly through the tangles in the roadway, their drivers yelling and cursing at motormen; elevated cars rumbling. Repeat all this over and over again, and you have the Bowery of to-day – the noisiest street (with its Third Avenue continuation) in all New York, and, all things considered, probably still the wickedest.⁶⁵⁷

⁶⁵⁷ Ibidem, pp. 517-518.

Deze opsomming, waarin de meest verscheiden zaken in één langgerekte zin naast elkaar geschoven worden, suggereert dat de Bowery niet meer is dan een toevallige samenklontering van elementen. De laan kent geen eenheid, er is geen enkele samenhang te bespeuren tussen de verschillende zaken die er gevestigd zijn. De handelszaken worden (met uitzondering van een vijftal theaters, enkele variétézalen en saloons en een bloemist) ook niet nader gespecificeerd. Enkel hun, niet precies bepaalde, aantal wordt vermeld (ze zijn 'innumerable', er zijn 'dozens', 'scores of them', 'many of them'), ze verdienen het niet om benoemd te worden, een naam te krijgen (zoals dat bijvoorbeeld wel het geval was voor de winkels op Fifth Avenue). Het zijn generische winkels, concertzalen, galerijen, bars, juweliers, restaurants, geldwisselaars, enzovoorts. Wat ze fundamenteel doet verschillen van andere etablissementen elders, is hun bedenkelijke kwaliteit: ze zijn goedkoop, vulgair, plat, hun cliënteel arm, dwaas, verstoten, ruw. Ze zijn het dan ook niet waard om er zelfs maar voor een moment bij te verwijlen. Hier geen langzaam, aandachtig schouwen dat de wandeling op de andere lanen kenmerkt, waar elk blok, soms zelfs elke constructie in een blok, met aandacht beschreven, opgeroepen wordt, maar een snel, gejaagd lopen, in een gedecideerd ritme, waarbij de lezer alles vlug na elkaar aangeboden krijgt. Het ene etablissement volgt onmiddellijk op het andere, slechts van elkaar gescheiden door een puntkomma. De manier waarop de laan hier voorgesteld wordt doet sterk denken aan de diavoorstellingen die welmenende hervormers (zoals een Jacob A. Riis bijvoorbeeld) geregeld brachten om de gegoede klasse een geweten te schoppen en haar te overtuigen van de noodzaak om in te grijpen.⁶⁵⁸ De puntkomma is als de uitermate korte adempauze die de kijker bij de overgang van de ene naar de andere dia ternauwernood gegund wordt.

Nergens anders in de tekst komen we zo dicht bij het hectische ritme van de stad. In en doorheen het citaat wordt de lezer aangesproken als een wandelend oog dat de talloze indrukken die de stad afvuurt razendsnel registreert. De wandeling is niet het doelloos slenteren van de flaneur die bedachtzaam het stedelijk plumage observeert, maar een snelle afwisseling

⁶⁵⁸ Zie Peter B. Hales, *Silver Cities. The Photography of American Urbanization, 1839-1915*, Temple University Press, Philadelphia, 1984, pp. 161-218.

en brutale botsing tussen schijnbaar onverenigbare werelden. De schier onuitputtelijke opsomming biedt een hopeloos verbrokkeld en zich voortdurend herschikkend beeld van de Bowery: de tekst dompelt de lezer/kijker hier onder in de hete magma van de stedelijke ervaring. De hierboven geciteerde tekst biedt daarenboven een rijke sensorische lectuur van de stad. Het kletteren van de tram, die hoog boven de wandelaar passagiers van hot naar her vervoert, de schelle lokroep van de klantenlokkers, die de meest waanzinnige koopwaar aan nietsvermoedende klanten willen slijten, het directe fysieke contact met de deinende mensenmassa, die het trottoir tot barstens toe vult, het maakt allemaal deel uit van de stedelijke ervaring die de wandelaar op zijn tocht heeft. Deze rijke, zintuiglijke evocatie van de stad wint het met gemak van het puur visuele fotografische beeld, dat enkel het oog weet te prikkelen (en dan nog: de hele schetterende kleurenweelde wordt er gereduceerd tot doffe grijsinten).

e) Een beeldende taal – een vertellend beeld.

The New Metropolis is rijkelijk gelardeerd met fotografische en grafische beelden. Hoe verhouden zij zich tot de tekst? Voegen zij er iets aan toe, of herhalen ze die enkel? Wat doen ze nog in een boek waar de tekst al heel erg beeldend is? Het is inderdaad opmerkelijk hoezeer de lezer aangemoedigd wordt te kijken: de auteur roept hem op ‘to see’⁶⁵⁹, roemt de ‘scenic variety to be found in the metropolis’,⁶⁶⁰ wijst op de ‘pictorial charm’ van deze of gene buurt,⁶⁶¹ omschrijft de gezamenlijke activiteit die hij en de lezer ondernemen met het werkwoord ‘to gaze’,⁶⁶² enzovoorts. De lezer is een wandelend oog geworden dat zich vooral visueel laaft aan de diverse gezichten en scènes die de auteur in zijn tekst evoceert. Een analyse van de (foto)grafische beelden moet ons helpen te achterhalen hoe dit boek de lanen en straat nu precies denkt en voorstelt en/of de fotografische representatie

⁶⁵⁹ E. Idell Zeisloft, *The New Metropolis*, D. Appleton and Company, New York, 1899, p. 494, p. 499, p. 500, p. 506, p. 507,...

⁶⁶⁰ Ibidem, p. 499.

⁶⁶¹ Ibidem, p. 485.

⁶⁶² Ibidem, p. 485 & p. 492.

soms andere klemtonen legt dan de tekstuele. In wat volgt, zal ik mij concentreren op de afbeeldingen in de hoofdstukken gewijd aan Broadway en Fifth Avenue, twee lanen die via het scharnierpunt van Madison Square intiem met elkaar verbonden zijn.

Het hoofdstuk over Broadway bevat 32 afbeeldingen, waarvan 5 grafisch en 27 fotografisch van aard zijn.⁶⁶³ Van de grafische afbeeldingen is er slechts een in kleur (een vanaf een hoog standpunt gemaakt beeld van nachtelijk Broadway, daar waar de laan 6th Avenue kruist, in de buurt dus van 32nd Street).⁶⁶⁴ Het overgrote deel van de afbeeldingen zijn straatbeelden die enkel de buitenkant van de gebouwen tonen, slechts drie beelden exploreren een interieur (twee daarvan hebben met sport te maken – het ene is een opname van een bekende biljartspeler tijdens een kampioenschap in Madison Square Garden,⁶⁶⁵ het andere toont het interieur van een biljartzaal op het kruispunt van Broadway en 42nd Street –,⁶⁶⁶ het derde beeld is een tekening van modellen die de laatste mode presenteren in het interieur van een modewinkel).⁶⁶⁷ De afbeeldingen volgen grotendeels hetzelfde traject dat de auteur in de tekst aflegt: na een historisch beeld waarin een scène uit 1860 afgebeeld wordt (het toont een slee getrokken door paarden),⁶⁶⁸ volgen we de laan richting bovenstad. Dus opnieuw: men begint met Bowling Green om dan zo stelselmatig via City Hall Park, Union Square en Madison Square omhoog te klimmen, noordwaarts, richting bovenstad. We wandelen niet

⁶⁶³ Dit onderscheid op basis van de toegepaste techniek moet echter genuanceerd worden. Op veel foto's zijn grafische toevoegingen te zien zodat deze beelden eerder de vrucht zijn van een gemengde techniek, waarbij grafische en fotografische elementen samengevoegd worden tot één beeld. Deze werkwijze was een courante praktijk in de negentiende-eeuwse fotografie en heeft te maken met de omzetting van het geprinte naar het gedrukte beeld (in boek of tijdschrift). Op geen enkel moment werden deze grafische toevoegingen geacht afbreuk te doen aan het fotografisch realisme, integendeel zelfs. Vaak werden grafische elementen juist toegevoegd om een 'realistischer' beeld te verkrijgen.

⁶⁶⁴ E. Idell Zeisloft, *The New Metropolis*, D. Appleton and Company, New York, 1899, dubbele pagina tussen p. 492 & p. 493.

⁶⁶⁵ Ibidem, p. 490.

⁶⁶⁶ Idem.

⁶⁶⁷ Ibidem, p. 479.

⁶⁶⁸ Ibidem, p. 461.

alleen steeds in dezelfde richting, maar er is daarenboven ook een dominante kijkrichting: we kijken meestal noordwaarts, soms kijken we achterom, in zuidelijke richting, slechts heel uitzonderlijk wordt onze blik in oostelijke of westelijke richting gestuurd.

Alle fotografische beelden geven een lectuur van de contemporaine laan, van Broadway vlak voor het verschijnen van het boek. Ze geven een actuele stand van zaken. Er is slechts één foto van een gebouw in opbouw, meer bepaald van de Empire Building, opgetrokken tussen 1895 en 1898, op het moment dat het boek in 1899 verscheen, was het gebouw al voltooid.⁶⁶⁹ De foto's tonen het heden of het recente verleden, voor een verwijzing naar een verder verleden grijpt men terug naar grafische afbeeldingen (zoals het openingsbeeld dat een scène toont uit 1860 of het facsimile van een getekend panorama van Broadway tussen Barclay Street en Duane Street dat dateert van 1850).⁶⁷⁰

Twee keer plaatst men naast een contemporain beeld van een plek een historisch beeld van diezelfde plek: een grote, paginavullende foto van Bowling Green in 1899 wordt voorafgegaan door een kleine foto van het plein in 1890. (ILL. 30-31)⁶⁷¹ Ook Broadway ter hoogte van City Hall Park wordt twee keer getoond en opnieuw bedraagt het tijdsverschil tussen beide opnames 10 jaar. (ILL. 32-33)⁶⁷² Het naast elkaar plaatsen van deze beelden maakt het mogelijk voor de kijker om de, soms inderdaad indrukwekkende, transformatie te zien die de laan in dat decennium ondergaan heeft. Op Bowling Green zijn er verschillende hoge en grote kantoorgebouwen bijgekomen en ook voor City Hall Park valt op dat de hoogte van de gebouwen aan de westelijke kant van het plein toegenomen is. Verder is er daar ook een nieuwe vorm van publiek transport (de elektrisch aangedreven tram die de paardentram van weleer moest vervangen). Deze vergelijkende lectuur maakt de lezer bewust van de veranderingen op de laan, maar ze stelt hem tegelijk

⁶⁶⁹ Ibidem, p. 468.

⁶⁷⁰ Ibidem, p. 461 & p. 471.

⁶⁷¹ Ibidem, pp. 462-463.

⁶⁷² Ibidem, pp. 472-473.

ook gerust. Uiteindelijk is er niet zoveel veranderd: de gebouwen worden weliswaar hoger, maar de ruimte waarin ze verrijzen blijft leesbaar. Hoogstens slibt er hier of daar een perspectief dicht (zoals op Bowling Green vanwaar het sinds de voltooiing van de Empire Building niet langer mogelijk is de toren van Trinity Church te zien), maar in ruil daarvoor krijgt de kijker een plein met een grootstedelijke allure.

Dat de moderne hoogbouw niet als een dreiging gevoeld wordt, heeft ook te maken met de formele organisatie van de beelden. De samenstellers van het boek kiezen beelden die strak georganiseerd zijn volgens duidelijk leesbare assen. In het paginavullende beeld van Bowling Green bijvoorbeeld plaatst men het begin van Broadway centraal in het beeld zodat de licht naar rechts afbuigende laan de blik van de kijker subtiel maar dwingend op sleeptouw neemt.⁶⁷³ Terwijl in het kleine beeld uit 1890 de kerktoeren van Trinity Church het ruimtelijke en symbolische hart van het beeld bezette, en dus het perspectief bepaalde, is het nu, 10 jaar later, Broadway zelf die de kijkrichting vastlegt. De laan leidt de blik, houdt alles samen, schept orde in de chaos van hoog- en laagbouw. (Als de lezer de pagina omslaat, ziet hij op de linker pagina een kleiner beeld, gemaakt vanaf een hoog gelegen standpunt, waarin de fotograaf naar het stadsgezicht kijkt dat we net verlaten hebben.⁶⁷⁴ Vanaf dit standpunt worden de hoogteverschillen tussen de oudere, lagere en nieuwe, hogere gebouwen benadrukt. De rij gebouwen, met hun abrupte niveauverschillen, wekt een veel minder overzichtelijke indruk dan het netjes geordende stadsbeeld van de vorige foto. In dit beeld wordt duidelijk dat de grote hoogteverschillen de stedelijke ruimte onder druk zetten: dit is geen rustige modulatie van hogere en lagere constructies, maar een heftig op en neer.)

Ook in de twee beelden van Broadway in de buurt van City Hall Park gebruikt de fotograaf de laan als een dwingende diagonaal om de ruimte te organiseren en de blik van de kijker in een bepaalde richting te sturen.⁶⁷⁵ In het recentste, en tevens grootste beeld – het vult opnieuw een volledige pagina –, staat de

⁶⁷³ Ibidem, p. 463.

⁶⁷⁴ Ibidem, p. 464.

⁶⁷⁵ Ibidem, pp. 472-473.

fotograaf iets hoger dan in het oudere (en kleinere) beeld op de rechterpagina. Door dat hoger standpunt kunnen wij verder, dieper de laan in kijken: de blik legt een langere afstand af tussen voor- en achtergrond. Die verlenging van de blik helpt om de opnieuw sterk toegenomen hoogteverschillen tussen de gebouwen aan de rechterkant van het beeld te nuanceren: door de perspectivische verkleining van de gebouwen op de achtergrond krijgt de afwisseling van hoge en lage gebouwen een geruststellend ritme. Het verschil tussen hoog en laag neemt toe maar lijkt nog steeds beheersbaar.

Enkele uitzonderingen daargelaten – een foto van de beelden die de gevel van The American Surety Building sieren, een opname van de Empire Building in opbouw en een beeld van een voorname dame die uit een koets stapt om op Broadway te gaan winkelen (het beeld duikt op vlak na een panoramisch beeld van Union Square, dus waarschijnlijk is dat de buurt waar ze haar inkopen zal doen)⁶⁷⁶ –, zijn de meeste foto's overzichtsfoto's: ze bieden een lectuur van de laan, ze isoleren geen details. Meestal neemt de fotograaf een licht tot sterk verhoogd standpunt in: hij kijkt net over de hoofden van de massa heen of fotografeert vanuit een gebouw. Hij kijkt meestal mee in de richting van de laan, in noordelijke of zuidelijke richting, mee met of juist tegen de mensenstroom in. (ILL. 34-35) Hij staat aan één kant van de laan, soms durft hij al eens het trottoir te verlaten en staat hij met één voet op de rijweg, maar slechts hoogst uitzonderlijk zal men hem in het midden ervan aantreffen. Dat laatste standpunt keert maar twee keer terug: in de opname van Bowling Green en in het panoramische beeld van Union Square.⁶⁷⁷ Niet toevallig gaat het om beelden van een plein, waar de ruimte zich horizontaal uitstrekt, niet langer louter verticaal georiënteerd is. De ruimte plooit zich weelderig open en vormt een toneel. In het beeld van Bowling Green blijft alles nog relatief overzichtelijk: we zien mannen die het plein oversteken, een tram die nadert, door paarden getrokken karren die van links naar rechts rijden, enzovoorts.⁶⁷⁸ Er is beweging, deining, maar het blijft binnen de perken.

⁶⁷⁶ Ibidem, p. 466, p. 468, p. 481.

⁶⁷⁷ Ibidem, p. 463 en dubbele pagina tussen p. 480 & p. 481.

⁶⁷⁸ Ibidem, p.463.

In het panoramisch beeld van Union Square, waar de fotograaf op straatniveau staat, gebeurt er al heel wat meer. (ILL. 36)⁶⁷⁹ Alleen al op het voorplan zien we een menigte mensen, mannen, vrouwen en kinderen (in Bowling Green zagen we enkel mannen). Rechts staan vrouwen klaar om over te steken, een politieagent houdt het verkeer in het oog, een vrouw stapt uit een tram, uiterst links is er een equipage te zien, daarnaast een vrouw die een jurk monstert, gevolgd door een man met een boeket, twee jongens die de straat oversteken, een straatventer omgeven door enkele jongens, een gemengd groepje mannen en vrouwen (met een man die ons recht aankijkt), enzovoorts. Deze drukte wordt herhaald op het middenplan waar verschillende trams, koetsen en goederenwagens af- en aanrijden. Kortom, het beeld schetst het dagelijks reilen en zeilen op een druk plein. Eerder dan een ruimte te beschrijven, wil het de kijker een uitzicht bieden op het visuele spektakel dat het samenkomen van allerlei activiteiten levert. Vandaar dat hij ons midden in het gedrum plaatst: zie de politieagent rechts bijvoorbeeld of de man met het boeket, wiens lichaam maar gedeeltelijk zichtbaar is. Het afgesneden lichaam suggereert dat we als kijker heel dicht op de huid van het gebeuren zitten: het kader schept (de suggestie van) nabijheid. De fotografische techniek is echter slechts een van de middelen waarover de fotograaf beschikt om de stedelijke drukte in beeld te brengen. De foto is een mengeling van fotografische en grafische elementen: onderdelen die door de afstand of door beweging wat vaag geworden zijn, worden grafisch verder ingevuld of de contouren ervan minstens aangezet (zie de gevels van de gebouwen aan de rechterkant maar ook de lantaarnpaal op de voorgrond, zie ook de jurken van de vrouwen, enzovoorts). De menselijke figuren worden niet alleen grafisch verfraaid, hele scènes worden aan het beeld toegevoegd: kijk naar het groepje rond de straatventer bijvoorbeeld of naar de man links, naast de paarden, of naar de twee politieagenten of naar de overstekende jongens in het midden van het beeld, enzovoorts. Al deze 'gebeurtenissen' en figuren worden toegevoegd om de scène te verlevendigen. Uiteindelijk is het een gemonteerd beeld dat geconcipieerd is om een idee van stedelijke drukte weer te geven, niet om de realiteit ervan te capteren.

⁶⁷⁹ Ibidem, dubbele pagina tussen p. 480 & p. 481.

Er is nog een ander panoramisch beeld in het hoofdstuk over Broadway opgenomen. Het contrast met het hiervoor besproken panoramische beeld is echter groot. In dit panoramisch overzicht van Madison Square staat de fotograaf niet langer op straatniveau, maakt hij niet langer deel uit van de massa die hij vastlegt, maar neemt hij een hoger gelegen standpunt in om vandaar het plein te overschouwen. (ILL. 37)⁶⁸⁰ Dat standpunt brengt de kijker verder weg van het chaotisch gewriemel dat er op straatniveau heerst en biedt hem in ruil een veel overzichtelijker beeld: hij kijkt naar de drukte zonder er middenin te staan. Het panoramische kader rekt het beeld horizontaal uit, terwijl het hoge standpunt diagonale klemtonen legt en zo de blik de diepte in stuurt. Het beeld heeft een duidelijk geraamte, legt aan het kijkende oog subtiel een parcours op. We betreden het beeld links, via 23rd Street, slaan de hoek om van het Fifth Avenue Hotel en vandaar plooit de ruimte zich open: rechts zien we het Madison Square Park, met uiterst rechts Madison Square Garden en Madison Square Presbyterian Church. Kijken we omhoog dan volgen we de twee lanen richting noorden, we zien nog net het Worth Monument waar de lanen zich splitsen, Broadway helt af naar links, Fifth Avenue gaat stug rechtdoor. De hoek waar Fifth Avenue, Broadway en 23rd Street elkaar treffen is een dynamisch knooppunt, wat benadrukt wordt door twee kijkassen haaks op elkaar te laten botsen. Er is de scherpe diagonale lijn van linksboven naar linksonder (23rd Street) en de daaraan gekoppelde diagonale lijn die van linksonder naar het midden van het beeld loopt (Fifth Avenue-Broadway): de frictie tussen die twee bewegingen laadt het punt waar de straten elkaar raken op met kinetische energie. Dat het beeld gedragen wordt door een duidelijke structuur, wil dus niet zeggen dat de stedelijke drukte en de ermee gepaard gaande chaos niet zichtbaar zouden zijn, integendeel zelfs. De menigte op het trottoir voor het Fifth Avenue Hotel vormt nog steeds een indrukwekkende massa, het verkeer op de laan is nog steeds hectisch, maar het hoge standpunt en het panoramische kader zorgen ervoor dat alles samengebonden blijft. We kijken naar een geïntegreerde ruimte waar de verschillende verkeersstromen elk hun eigen weg volgen. Het verschil tussen beide panoramische beelden laat zich dan ook lezen als een verschil in allure: tegenover het overvolle, dynamische, chaotische Union Square staat het niet minder drukke, maar toch wat

⁶⁸⁰ Ibidem, dubbele pagina tussen p. 486 & p. 487.

aristocratischere, want overzichtelijkere, Madison Square. Dat verschil in allure, simpelweg het resultaat van de keuze voor een ander standpunt, past mooi bij het verhaal dat de auteur van de tekst vertelt. Eenmaal Union Square verlaten, zo stelt hij, verandert Broadway immers en wordt het een promenade voor de modieuze klasse: 'Broadway's most ambitious self-assertion as a mart and a promenade for gilded Fashion is found in the block extending from Seventeenth Street to Twenty-fifth Street. Where Union Square recedes, and the green of Madison Square closes the northern vista, Broadway caters to only one class'.⁶⁸¹

De (foto)grafische representatie van Broadway lijkt met andere woorden naadloos aan te sluiten bij de tekstuele interpretatie van de laan. De beelden ondersteunen de tekst, ze zijn illustratief (een extra argument daarvoor kan gevonden worden in de foto van de gevel van de American Surety Building, een beeld dat vlak boven de passage over hetzelfde gebouw geplaatst wordt: de foto, zo lijkt het wel, maakt concreet zichtbaar wat de tekst beschrijft).⁶⁸² De fotografische aandacht die de omhoog rijzende nieuwbouw van het lager gelegen deel van Broadway krijgt of de vele beelden van mensenmassa's op de trottoirs van de laan ondersteunen deze these verder: het zijn facetten van de laan die uitvoerig in de tekst behandeld worden. Maar toch leggen de afbeeldingen ook eigen accenten: op enkele uitzonderingen na (het beeld van de gevel van The American Surety Building of een foto van de juwelierszaak Tiffany & Co. op Union Square) wordt er bijvoorbeeld nauwelijks nog aandacht besteed aan de architectuur van de laan, terwijl die in de tekst wel beschreven en opgesomd wordt. Men isoleert geen gebouwen, toont toch vooral hoe de straat gebruikt wordt. Wat Broadway volgens deze fotografische representatie typeert, is niet zozeer de kwaliteit van de architectuur, maar wel de niet aflatende mensenstromen die de trottoirs tot barstens toe vullen. Zoals uit de tekstuele analyse hiervoor al bleek, schuift ook de tekst het drukke verkeer als de karakteristiek van de laan naar voren.

⁶⁸¹ Ibidem, p. 484.

⁶⁸² 'The block between Wall and Pine Streets, on the east side of Broadway, covered by the United Bank and Schermerhorn Buildings and that of the American Surety Company (...), is made strikingly imposing by the high pillared portico, crowned with sculptured female figures, of the latter twenty-one-story structure, which is unmistakably an art feature.' (E. Idell Zeisloft, *The New Metropolis*, D. Appleton and Company, New York, 1899, p. 466.)

Drie foto's (waarvan twee paginavullend en één een halve pagina groot) genomen op Broadway tussen Cedar Street en City Hall Park, stellen scherp op die menigte. (ILL. 38-39-40)⁶⁸³ De fotograaf bevindt zich op een kruispunt, op het trottoir, in het midden van de menigte, en neemt een licht verhoogd standpunt in. Hij kijkt net over de hoofden van de mensen heen. De positie van de fotograaf varieert lichtjes van beeld tot beeld: in het eerste beeld staat hij op de rijweg net voor het voetpad zodat het trottoir een rechte strook trekt doorheen het beeld, terwijl hij in het tweede en derde beeld dicht bij de gebouwen staat. Deze kleine verschuiving heeft als gevolg dat de camera wat schuiner op de straat staat gericht zodat we wat meer te zien krijgen van de tegenoverliggende rij huizen maar ze is er ook de oorzaak van dat de horizon in de twee laatste beelden telkens dichtslibt (de ruimte sluit zich). Ook de kijkrichting verschilt: in het eerste en derde beeld kijken we richting noorden, in het tweede beeld kijken we richting zuiden. Het spel met standpunt en kijkrichting zorgt ervoor dat de beelden voldoende van elkaar verschillen om niet de indruk te wekken naar een nodeloze herhaling te kijken. Een gevaar dat zeker niet denkbeeldig is gezien de fotograaf zich voor deze drie beelden beperkt heeft tot twee kruispunten die dan ook nog eens dicht bij elkaar liggen (het eerste beeld is gemaakt op Cedar Street, de volgende twee op Fulton Street). De drie beelden liggen al te dicht in elkaars buurt zodat de omgeving op zich niet voldoende variatie aanbiedt om de kijker geboeid te houden: vandaar dus die subtiele variaties in standpunt en kijkrichting.

Deze beelden gaan telkens vergezeld van tekst. Die bestaat uit twee (soms drie) elementen: een eerste element identificeert de plaats van opname en specificiert de kijkrichting (noord of zuid). Dit bijschrift, de hoofdtitel, wordt in hoofdletters gedrukt. Vlak daarboven (en dus vlak onder het beeld) worden de belangrijkste gebouwen die we in het beeld zien opgesomd. Alleen in het eerste van de drie beelden is er nog een extra onderschrift, een derde tekstelement, toegevoegd. Het luidt als volgt: 'An everyday scene on lower Broadway'.⁶⁸⁴ De hoofdtitel legt de coördinaten van het beeld vast, de lijst met belangrijke gebouwen oppert waarnaar we zouden moeten kijken, het extra onderschrift legt ten slotte uit hoe we het geheel moeten interpreteren (in dit

⁶⁸³ Ibidem, p. 465, p. 467, p. 469.

⁶⁸⁴ Ibidem, p. 465.

geval als een sfeerbeeld van een alledaagse scène op Broadway). De taal probeert de betekenis van het beeld te verankeren, maar het toont (uiteraard) veel meer dan wat de tekst suggereert dat er te zien is. De opsomming vlak onderaan het eerste beeld bijvoorbeeld verwijst alleen maar naar de prestigieuzere handelszaken die erin aanwezig zouden zijn (maar die we – met uitzondering wellicht van het postkantoor waarvan we de bekende gevel op de achtergrond kunnen onderscheiden – niet dadelijk zouden opmerken): het gaat meer bepaald om verschillende banken, twee kranten, de New York Steam Company en het centrale postkantoor. Maar toch zijn het niet deze maatschappijen of instellingen die de kijker als eerste opvallen: hij ziet toch vooral een reclamebord van een verzekeringsmaatschappij, een vitrine van een sigarenhandelaar, een uithangbord van een immobiliënkantoor maar ook dat van een biljartzaal, enzovoorts. Het zijn deze ‘ordinaire’ handelszaken en kantoren die het leven op de laan hier haar kleur geven, niet de deftigere instellingen opgesomd in het verklarende onderschrift. Verder ziet hij: wapperende vlaggen, verschillende (onleesbare) uithangborden en reclameborden, twee mannen met reclamepanelen (voor een uurwerkmaker op Fulton Street), een massa mensen op het trottoir (tot zover ons oog rijkt is het beeld gevuld met voetgangers, voornamelijk mannen), door paarden getrokken karren, enzovoorts. Eenzelfde spanning tussen wat er te lezen is en te zien valt doet zich voor in de twee andere beelden: ook daar is er een conflict tussen de gebouwen die onderaan het beeld met naam genoemd worden (banken, kranten, kantoorgebouwen,...) en de visuele informatie die de beelden de kijker verschaffen (een oeverloze stroom van voetgangers en hectisch publiek transport in het ene beeld, een uithangbord voor een handelaar in hoeden, een reclamepaneel voor tandartsen en opnieuw een niet aflatende stroom van mensen in het andere beeld).

De vraag blijft echter wat deze beelden nu precies toevoegen aan de tekst. Om op die vraag een begin van een antwoord te kunnen formuleren dienen de manier waarop de tekst onze lectuur van de laan organiseert, en die waarop de beelden dat doen met elkaar vergeleken worden. Terwijl Zeisloft de lezer blok per blok doorheen de laan gidst, leveren de beelden niet direct zo’n helder uitgestippeld traject. Niet dat ze ons zomaar in de chaos werpen – zoals hierboven al meermaals aangetoond werd gebruikt de fotograaf allerlei formele middelen (zoals diagonale en verticale assen) om onze blik doorheen het beeld te leiden –, maar de orde die het resultaat is van die ingrepen is

uiteindelijk niet opgewassen tegen de onbeheersbare diversiteit van het beeld. Uiteindelijk vallen de fotografische beelden van Broadway uiteen in een veelheid van details die op geen enkele wijze tot één consistent geheel zijn samen te brengen. De fotografische beelden confronteren de kijker met een onherleidbare complexiteit, een wezenlijke instabiliteit. Een instabiliteit die met beweging (en dus met tijd) te maken heeft. De beelden zitten vol met deining: wapperende vlaggen op de gevels, af- en aanrijdende trams, een haastige menigte,... De (foto)grafische representatie van Broadway bevat verschillende aspecten van tijd: tijd als geleidelijke verandering (zie de beelden uit het verleden naast die uit het heden), tijd als de afwisseling tussen versnelling en vertraging (zie de beelden van de drukte op een normale weekday en die van de rust op een zondag), tijd als het unieke, onherhaalbare moment (zie de beelden van de samengetropte mensen op het trottoir: ze horen enkel op dat moment samen, maak een beeld een paar seconden later en er staat een andere groep), tijd als cyclisch element (zie de beelden van Broadway overdag en die van de laan 's avonds of de beelden van Broadway op een droge dag en die van de laan op een regenachtig dag). De beelden zijn een poging om het specifieke ritme van Broadway zichtbaar te maken. De (foto)grafische afbeeldingen tonen een energieke, dynamische laan: ze is in volle transformatie, wordt gekenmerkt door een grote sociale diversiteit, kent een uitbundig en gevarieerd straatleven (zoals ook blijkt uit de tekening van een paar straatschoffies die fruit stelen van een straatventer of uit de foto van spelende jongens bij de fontein in City Hall Park). Wat de lezer van de tekst geleidelijk en na een grondige lectuur beseft, wordt bijzonder helder en efficiënt gearticuleerd in de afbeeldingen: Broadway is een duizelingwekkend spektakel, voortdurend in beweging, altijd nieuw, altijd anders.

Het hoofdstuk over Fifth Avenue bevat 35 afbeeldingen, waarvan slechts twee grafische: de overige 32 zijn fotografische afbeeldingen. Het hoofdstuk bevat dus iets meer beelden dan het hoofdstuk over Broadway, maar ze zijn over het algemeen kleiner. Terwijl het hoofdstuk over Broadway veel paginavullende foto's bevat (en zelfs twee tussengeschoven panoramische beelden die telkens een dubbele pagina beslaan), zijn de foto's over Fifth Avenue van een veel bescheidener formaat: de meeste zijn ongeveer een kwart pagina groot, één beeld neemt een halve pagina in beslag en twee grafische beelden vullen een hele pagina. Ook qua onderwerp verschillen de foto's in beide hoofdstukken grondig van elkaar. Terwijl de beelden van Broadway diverse onderwerpen

hebben, blijft het overgrote deel van de beelden van Fifth Avenue monomaan hetzelfde onderwerp tonen: de private woningen van gegoede burgers. Op de in totaal 34 beelden zijn er slechts zeven die een ander onderwerp hebben: de Washington Arch (het openingsbeeld), het Brevoort Hotel, een dagelijkse scène voor de oude locatie van Delmonico's, het hectische verkeer op Fifth Avenue ter hoogte van 51st Street zo'n twintig jaar geleden, een winters gezicht van het wandelpad langs Central Park (maar nog steeds op Fifth Avenue), een avondlijke scène in de buurt van de nieuwe locatie van het befaamde restaurant Delmonico's en ten slotte het Mount Morris Park, het toenmalige eindpunt van Fifth Avenue ter hoogte van 118th Street (het slotbeeld, dat zich eigenaardig genoeg bovenaan de pagina bevindt waar het hoofdstuk over de Bowery aanvangt).⁶⁸⁵

Net zoals in het hoofdstuk over Broadway zijn de beelden in dat over Fifth Avenue volgens een ruimtelijke logica geordend: we beginnen onderaan de laan, bij Washington Square, en gaan zo gestaag verder richting bovenstad. De meeste foto's zijn genomen op het hoger gelegen deel van de laan. Aan het deel gelegen tussen Washington Square en 50th Street zijn er maar 7 beelden gewijd (waaronder ik ook het beeld van de Washington Arch meereken), terwijl er voor het deel tussen 51st Street en 97th Street maar liefst 27 beelden zijn. Het openingsbeeld, met de kartelrand, plaatst de Washington Arch centraal in beeld.⁶⁸⁶ De fotograaf staat op straatniveau en kijkt vanuit het park naar de triomfboog. Het onderschrift luidt als volgt: 'Washington Arch, in Washington Square, at the entrance of Fifth Avenue'. Door zijn standpunt en kijkrichting (westelijk) geeft de fotograaf een adequate beschrijving van het monument (door er haaks op te staan toont hij het volume van het gebouw, verplat hij het niet tot een puur tweedimensionaal oppervlak), maar miskent hij het ruimtelijke verband tussen triomfboog en laan. Ze liggen nu niet langer in elkaars verlengde. Niet dat de ingang van het park vanuit het park niet zichtbaar is, maar hij duikt nu wat knullig rechts van het monument op (de triomfboog verschijnt hier in elk geval niet als een plechtige lijst om de laan). Het standpunt weekt het monument juist los van de laan, laat het eerder als autonoom object verschijnen, niet als een sierlijst voor de laan,

⁶⁸⁵ Ibidem, p. 494, p. 496, p. 499, p. 501, p. 508, p. 515, p. 516.

⁶⁸⁶ Ibidem, p. 494.

waardoor het beeld iets anders over de relatie tussen monument en laan zegt dan de tekst. Het fotografisch beeld schikt zich hier niet in een puur dienende rol, maar legt eigenzinnig andere klemtonen. Onmiddellijk komt de lezer tot het besef dat beeld en tekst niet zullen samenvallen: ze staan op gespannen voet. Geen van beide plooit zich naar de ander.

Op de volgende pagina vinden we twee foto's van de bakstenen huizen aan het begin van de laan.⁶⁸⁷ Het onderschrift – 'Two old red mansions on the northern side of Washington Square guard the entrance to Fifth Avenue' – herhaalt bijna letterlijk een zin uit de tekst en beklemtoont het oude karakter van de afgebeelde huizen. De twee huizen worden niet samen in een panoramisch beeld geplaatst, maar elk afzonderlijk gefotografeerd. (ILL. 41) De aandacht gaat zo volledig naar de hoekhuizen, waarvan we de twee naar de straat gerichte gevels kunnen zien en dus meteen ook een vermoeden krijgen van het volume en de grootte van deze imposante herenhuizen, en niet naar de laan die zij 'bewaken'. Deze zijwaartse blik op Fifth Avenue, waarbij de camera naar het oosten of het westen gericht is, keert voortdurend terug in de fotografische exploratie van Fifth Avenue. Voor Broadway is de lens van de camera overwegend naar het noorden of naar het zuiden gericht. Waar in de beelden van Broadway vooral scherp gesteld wordt op het leven op de laan zelf en de gebouwen niet meer zijn dan het grootstedelijk decor waartegen al die bedrijvigheid zich afspeelt, blijkt de identiteit van Fifth Avenue juist sterk verbonden met de gebouwen links en rechts van de rijweg en niet met de voetgangers op de trottoirs (het blijft akelig leeg op de voetpaden voor de gefotografeerde huizen). Fifth Avenue verschijnt als een lange rij van imposante façades.

De foto's beklemtonen het residentiële karakter van de laan. Geen beelden dus van de talloze religieuze gebouwen die de laan rijk is (zoals de katholieke St. Patrick's Cathedral of de joodse tempel Emmanu-El, de kleinere St. Thomas's Church of een synagoge duiken wel in een van de beelden op, maar worden naar de marge gemanoeuvreerd),⁶⁸⁸ of van de vele clubs die er zich gevestigd hebben (althoewel The Metropolitan Club of Progress Club elk in

⁶⁸⁷ Ibidem, p. 495.

⁶⁸⁸ Ibidem, p. 501 & p. 513.

een foto te zien zijn, zijn zij niet het centrale onderwerp),⁶⁸⁹ geen beeld ook van de indrukwekkende hotels die her en der op de laan aangetroffen kunnen worden (geen foto van het Waldorf-Astoria, maar ook niet van de cluster luxe hotels rond de Plaza), zelfs geen sfeerbeeld van de drukte die er op sommige plaatsen (de drukbezochte handelskernen zoals die rond Madison Square) of tijdens sommige periodes (zondagochtend wanneer de gegoede klasse ter kerke gaat of tijdens katholieke hoogdagen zoals Pasen) heerst, en al helemaal geen beeld van de binnendringende handelszaken. In de fotografische representatie van de laan domineert één functie, de residentiële. Bovendien geeft ze er een uiterst beperkte invulling aan door zich louter te concentreren op de private woning.

Slechts één beeld toont een andere, collectieve vorm van wonen: de foto van het Brevoort Hotel.⁶⁹⁰ Het hotel, dat in de tekst zelf niet vermeld wordt, ligt in een buurt waar er nog steeds huizen te vinden zijn, alhoewel vele ondertussen omgevormd zijn tot pensions of appartementen. Toch zou het verkeerd zijn om in dit hotel een symptoom te zien van de veranderingen in de manier waarop het wonen architecturaal gestalte krijgt op de laan (waarbij eengezinswoningen aangepast werden om meerdere gezinnen te huisvesten of gewoon vervangen werden door vormen van collectief wonen) omdat het hotel er al sinds 1845 gevestigd is. Het is dus geen recente mutatie, het maakt al decennialang deel uit van de laan. Door voor dit familiale, relatief kleinschalige hotel te kiezen, en bijvoorbeeld niet voor de grootschalige hotels verderop in de laan, wordt het residentiële karakter van de laan niet in vraag gesteld, enkel bevestigd. Hetzelfde kan trouwens ook beweerd worden van de twee beelden die geen woningen tonen (tweemaal een beeld van Delmonico's, een foto en een tekening).⁶⁹¹ Ook zij stellen het residentiële karakter van de laan niet in vraag, maar bevestigen het juist: ze tonen een instituut waarzonder het residentiële bestaan op de laan veel van zijn luister zou verliezen.

⁶⁸⁹ Ibidem, p. 505 & p. 507.

⁶⁹⁰ Ibidem, p. 496.

⁶⁹¹ Ibidem, p. 499 & p. 515.

Van de zeven beelden gemaakt op het eerste deel van Fifth Avenue (tussen Washington Square en 50th Street) toont er geen enkel hoezeer dit deel van de laan wel ten prooi gevallen is aan de handel. Of liever: ze laten dat niet rechtstreeks zien. Wel zijn er twee foto's van verlate huizen die blijkbaar, zo vernemen we via het onderschrift, dreigen te verdwijnen of op het punt staan gesloopt te worden. (ILL. 42-43)⁶⁹² De informatie die de bijschriften verschaffen – “One of a block of deserted mansions” en “The deserted Morton House (corner) with its impending doom” – is noodzakelijk om de beelden op deze manier te kunnen lezen. Ook al is het duidelijk dat de huizen die hier getoond worden een ouder en bescheidener architecturaal ideaal van de eengezinswoning incarneren dan de immense paleizen die we verderop in de laan aantreffen, op zich is er niets in het beeld dat erop zou wijzen dat ze verlaten zijn en gedoemd zouden zijn om te verdwijnen. In het tweede beeld zien we weliswaar een bord (vermoedelijk een ‘To Let’-bord), dat suggereert dat het pand spoedig van eigenaar (en dus van functie?) zou kunnen veranderen, maar het staat voor een kleiner gebouw in het midden van de huizenrij en niet voor het in het onderschrift genoemde Morton House dat zich op de hoek bevindt.

Het fotografische beeld stuit hier op de grens van wat het op eigen kracht vertellen kan. Het spreekt tegen wat het onderschrift oppert: de camera capteert de koppige, onverzettelijke aanwezigheid van het gebouw en dus juist niet ‘its impending doom’. Het toont geen ruïne, geen huizen in afbraak, geen leegstand (de beide panden ogen verlaten, maar dat is evenzeer een effect van de opvallende afwezigheid van mensen op het trottoir als van een eventuele effectieve leegstand), maar een huis dat zich op niets bijzonders kan beroepen. Dat het bijschrift tussen aanhalingstekens staat, zou er zelfs op kunnen wijzen dat het niet ernstig dient genomen te worden. In die zin kunnen deze twee beelden – paradoxaal genoeg – juist gelezen worden als een ultieme bevestiging van wat ze in vraag zouden stellen, namelijk dat aan het wezen van Fifth Avenue, een residentiële laan, niet geraakt kan worden.

Van de 29 beelden van eengezinswoningen zijn er tien die een geïsoleerde woning tonen. Het gaat dan vooral om de opzichtige paleizen, zoals dat van

⁶⁹² Ibidem, p. 497 & p. 498.

W.K. Vanderbilt op het kruispunt van Fifth Avenue en 52nd Street of nog de in Franse stijl opgetrokken 'kastelen' van Cornelius Vanderbilt, Henry H. Cook en I.V. Brokaw.⁶⁹³ In deze laatste twee foto's wordt het ruimtelijke isolement van de privéwoning nog versterkt door het gebouw letterlijk los te weken van de stedelijke omgeving: eventueel zichtbare delen van andere panden rechts of links van de gefotografeerde woning worden weggeretoucheerd. (ILL. 44) (Eenzelfde strategie wordt overigens ook toegepast op de foto van het huis van Arthur Duane Pell.)⁶⁹⁴ Deze formele strategie onderstreept zo niet alleen het vrijstaande karakter van deze woningen, maar geeft ze ook een exemplarisch karakter: door het isolerend kader worden deze statige huizen (paleizen eerder) naar voren geschoven als het summum van grootstedelijk wonen. Een vorm van wonen die, zo maken de beelden duidelijk, de private, vrijstaande woning veronderstelt waarin slechts één enkel gezin woont. Door het ruimtelijke isolement verschijnt het huis als in zichzelf gekeerd en wordt de scherpe scheiding tussen publiek en privé beklemtoond. Het gedeelde, collectieve wonen – in pensions, flats, hotels, enzovoorts – dat elders op de laan wel al sporadisch te vinden is (zoals we trouwens in de tekst kunnen lezen), is hier ver te zoeken. In die zin zetten de beelden niet alleen een architecturale norm, maar ze leggen ook vast wat stedelijk wonen op dat moment en op die plaats betekent. De afwezigheid van burelen herinnert overigens aan de manier waarop dit ideaaltype van stedelijk wonen zich op Fifth Avenue hoopte te consolideren. Neem nu het beeld van het huis van Henry H. Cook bijvoorbeeld.⁶⁹⁵ In de tekst lezen we dat de eigenaar van het huis het hele blok tussen Fifth en Madison Avenue en tussen 78th en 79th Street opgekocht heeft om er zeker van te kunnen zijn dat er huizen van een gelijkaardig type komen.⁶⁹⁶ Niet dat hij als makelaar zal optreden, maar als eigenaar van de grond is hij bij machte te bepalen wie het stuk land koopt en zo controle uit te oefenen op wat er gebouwd wordt. Een enkele man kan ervoor zorgen dat een heel blok bestemd blijft voor een welbepaald type woningen.

⁶⁹³ Ibidem, p. 502, p. 504, p. 514.

⁶⁹⁴ Ibidem, p. 512.

⁶⁹⁵ Ibidem, p. 514.

⁶⁹⁶ Ibidem, p. 511.

De 19 andere beelden tonen meerdere huizen samen, meestal aaneengeschakeld tot een doorlopende rij. We zien huizen die dicht tegen elkaar staan, maar toch hun individualiteit behouden: er zijn subtiele hoogteverschillen, er worden al eens andere materialen gebruikt, de stijl verschilt van huis tot huis, enzovoorts. Het is geen monotone muur die we daar zien, maar evenmin een solide. Soms vallen er gaten, daar waar er nog een braakliggend terrein is, maar door de manier waarop de fotograaf zijn beeld maakt, glijdt onze blik over deze lege plekken heen. Hun aanwezigheid wordt niet geïmpliciteerd: dat ze dezelfde invulling zullen krijgen als de al bebouwde percelen lijkt vanzelfsprekend. De fotograaf richt zijn camera naar het noord- of zuidwesten (weg van Central Park). Hij plaatst hem altijd op een kruispunt en kijkt vanaf de kruising van straat en laan naar de huizenrij. Hij maakt geen frontaal beeld, maar kiest voor een schuine blik. Het resultaat is dat het huis aan de linker- of rechterkant (afhankelijk van de noordelijke of zuidelijke richting van zijn blik) alle aandacht krijgt. Op plaatsen waar de hoek niet bezet wordt door een private woning (maar door een club, kerk of synagoge bijvoorbeeld) kiest hij ervoor om deze gebouwen telkens als het laatste gebouw in de rij te plaatsen. Zo zien we in de foto van het blok vanaf 74th Street eerst een reeks woningen en dan pas helemaal achteraan een (ongeïdentificeerde) synagoge opduiken (in de tekst kunnen we lezen dat het om de Bet-El tempel gaat, maar in het onderschrift bij het beeld wordt de naam van de tempel niet vermeld).⁶⁹⁷ Hetzelfde geldt voor de foto's waarin de St. Thomas's Church, de Metropolitan Club of de Progress Club opduikt: telkens worden deze gebouwen naar de rand van het beeld gemanoeuvreed.⁶⁹⁸ Deze formele strategie laat het aan de fotograaf toe om aan de verscheidenheid in stedelijke functies een plaats te geven zonder dat ze een gevaar vormen voor het overwegend residentiële karakter van de laan. (ILL. 45-46)

Alle aandacht gaat uit naar de gevels, naar de buitenkant. Deze façades worden hier niet, zoals op Broadway bijvoorbeeld wel het geval is, ontsierd door uithangborden, reclameborden, vlaggen en wimpels allerhande; het zijn tenslotte woningen. Er wappert hier en daar wel een vlag (het is de periode

⁶⁹⁷ Ibidem, p. 513.

⁶⁹⁸ Ibidem, p. 502, p. 505, p. 507.

van de Spaans-Amerikaanse oorlog), maar over het algemeen roert er zich weinig in het beeld. Er heerst rust, de laan is leeg, geen wandelaars of rijtuigen die passeren. We zijn hier ver verwijderd van het rumoer en de deining van Broadway. Niet de rijweg staat centraal, maar de huizen. Ze tonen ons hun publiek gelaat en blijven verder ondoorgroendelijk: wat er zich achter de gevels afspeelt, welke opulente interieurs er zich daar binnen bevinden, komen we hier bijvoorbeeld niet te weten.⁶⁹⁹ Terwijl de beelden van Broadway ons vaak tot deelnemer maken van de bedrijvigheid voor de camera, worden we hier herleid tot toeschouwers. Onze blik botst op de gevels. Deze afstandelijkheid – we kijken uit op een wereld waar we geen deel van uitmaken – bevestigt nog maar eens het sociale prestige van de laan. Op geen enkel moment wordt gesuggereerd dat we op vertrouwelijke voet zouden staan met de bewoners van deze huizen: telkens worden we op een eerbiedwaardige afstand neergezet, worden we door een gesloten hek tegengehouden, blijven deuren en vensters gesloten, het interieur onzichtbaar. Door de kijker op deze manier buiten te sluiten maken deze foto's duidelijk dat hij niet tot dezelfde sociaaleconomische groep behoort als de bewoners. In die zin herhalen de beelden wat de tekst al suggereerde: dit is niet de gedeelde sociale ruimte van Broadway, maar de exclusieve verblijfplaats voor een welomschreven sociale groep.

Net zoals in het hoofdstuk over Broadway wordt er ook in dat over Fifth Avenue een site historisch geduid. Eerst is er een tekening van voetgangers en rijtuigen voor de huizen van George W. Vanderbilt en W.K. Vanderbilt,⁷⁰⁰ op de daaropvolgende pagina is er een kleine, maar contemporaine foto van het huis van W.K. Vanderbilt te zien (weliswaar vanaf een ander standpunt gefotografeerd). (ILL. 47-48)⁷⁰¹ Maar zoals het onderschrift bij de tekening al duidelijk maakt – ‘This picture is interesting from the fact that it was made

⁶⁹⁹ Interieurs van sommige van deze huizen op Fifth Avenue werden in 1873/74 gepubliceerd in *Artistic Houses*, dat uitgegeven werd door dezelfde uitgeverij als *The New Metropolis*. Geïnteresseerden konden intekenen op het boek. Zie *Artistic houses, being a series of interior views of a number of the most beautiful and celebrated homes in the United States : with a description of the art treasures contained therein*, D. Appleton and Company, New York, 1883-1884.

⁷⁰⁰ E. Idell Zeisloft, *The New Metropolis*, D. Appleton and Company, New York, 1899, p. 501.

⁷⁰¹ Ibidem, p. 502.

twenty years ago; while the architecture of the street is unchanged, the stages and many of the cabs and coaches are now automobiles, and the costumes of the people are quite different' – worden de beelden hier niet ingezet om aan te tonen hoezeer de laan in die twintig jaar veranderd is, maar net om te demonstreren hoe weinig er wel veranderd is. Ook in de foto zijn er een aantal rijtuigen (één is in beweging, twee staan er stil) en zien we (drie) dames paraderen op het trottoir, maar de meeste aandacht gaat toch naar het huis op de achtergrond. Waar in de tekening de huizenrij niet meer dan het imposante decor vormt waartegen een stedelijke scène zich afspeelt, is de verhouding hier omgekeerd: hier krijgt de 'achtergrond' alle aandacht, terwijl de 'voorgond' slechts enkele accenten toevoegt. De fotografische representatie van Fifth Avenue kiest resoluut voor de stabiele onbeweeglijkheid van het gebouwde, van de architectuur en niet voor het veranderlijke moment. Niet wat veranderd zou zijn – automobielen in plaats van rijtuigen, andere vestimentaire gewoontes – domineert, wel wat hetzelfde blijft (in de fotografische echo is er uiteindelijk niets veranderd: er is geen auto te zien en ook de vestimentaire uitrusting van de dames en heren lijkt wezenlijk onaangeroerd door het verstrijken van de tijd). De architecturale stugheid van de private woningen op Fifth Avenue zorgt ervoor dat de laan als een oase van rust verschijnt. Fifth Avenue onttrekt zich aan de tijd, aan snel wisselende modes, aan technologische (r)evoluties.

De gefotografeerde woningen zijn maximaal twintig jaar oud – tot de oudste behoren die van W.K. Vanderbilt (1882) en Henry H. Cook (1883), tot de recentste die van Elbridge T. Gerry (1896) en William Watts Sherman (1898). De verschillen in leeftijd tussen de gefotografeerde huizen zijn relatief klein (maximaal 16 jaar) en ook architecturaal zijn er geen al te grote (ze beperken zich tot een aantal stilistische accentverschuivingen). Wie de vergelijking met Broadway maakt, moet al vlug vaststellen dat Fifth Avenue, althans de fotografische versie ervan in dit hoofdstuk, inderdaad zeer stabiel oogt: terwijl in nauwelijks tien jaar tijd de verschillen op Broadway duidelijk merkbaar zijn, is dat veel minder het geval op Fifth Avenue. Toch lijken het minder de gebouwen zelf te zijn die de laan haar onveranderlijk karakter schenken, dan wel de functie die ze vervullen. Door in de fotografische representatie van Fifth Avenue eengezinswoningen te laten overheersen, maakt het boek duidelijk dat het deze functie is die de laan haar stabiliteit en reputatie geeft. Fotografie wordt hier met andere woorden ingezet om een mythisch beeld

van Fifth Avenue als een exclusieve, residentiële laan (waarbij het woord 'exclusief' in de twee betekenissen van het woord gelezen moet worden) te bestendigen. De beelden tonen niet de complexe 'realiteit' van de laan, met haar mengeling van residentiële en commerciële functie, maar stellen enkel scherp op het eerste aspect. Wat in de tekst nog wel behandeld kan worden, namelijk de handel, zij het weliswaar niet als disharmoniërend element, kan blijkbaar helemaal niet getoond worden in de beelden. Fotografie wordt hier niet aangewend om spanningen en tegenstellingen bloot te leggen, maar om geruststellende essenties te genereren. De fotografische representatie van Fifth Avenue in *The New Metropolis* bevriest de laan in de tijd.

IV. Vijf maal Fifth Avenue

Tussen 1910 en 1948 verschenen er maar liefst vijf fotografisch geïllustreerde publicaties exclusief gewijd aan Fifth Avenue. In 1910 gaf J.F.L Collins *Both Sides of Fifth Avenue* uit. Slechts een jaar later werd dit boek al gevolgd door de uitgave van Welles & Co, *Fifth Avenue, from start to finish*. Het derde boek verscheen in 1916 onder de titel, *The History of a Great Thoroughfare*. De uitgever was The Thoroughfare Publishing Company. In 1924 was het de Fifth Avenue Association die naar aanleiding van de 100^{ste} verjaardag van de laan een boek uitgaf, *Fifth Avenue, Old and New, 1824-1924*. Het laatste boek ten slotte zag ruim twintig jaar later, in 1948, het licht en was van de hand van de Duits-Amerikaanse fotograaf Fred Stein. De titel luidde simpelweg: *Fifth Avenue*. In een periode van 13 jaar werden er vier boeken over Fifth Avenue gemaakt. Net in die jaren voerde de Fifth Avenue Association (uitgever van één van de vier boeken) een erg actief beleid. Het is ook de periode waarin de laan het meest veranderde. Tussen het vierde en het vijfde boek gaapt er dan weer een tijdspanne van meer dan twintig jaar. De publicatie van Fred Stein sluit een belangrijke periode af en werpt een nieuwe blik op de laan, opent nieuwe perspectieven. Dat is dan ook de belangrijkste reden waarom het hier in het proefschrift opgenomen is.

De vijf hier onderzochte publicaties hebben, buiten hun onderwerp, maar weinig met elkaar gemeen. Elke publicatie heeft een ander doel, richt zich op een ander publiek, varieert sterk in volume, formaat en druktechniek. De eerste publicatie is een dun boekje, bestemd voor het cliënteel van een bedrijf dat toeristische bustochten op Fifth Avenue aanbood. Het boekje functioneerde als een visuele gids die het publiek aanwees waarnaar het zijn blik moest richten. Voor het tweede boek is de bedoeling daarentegen erg moeilijk te bepalen, ook al suggereert de titel een gelijkaardige functie als het eerste boek. Zijn buitenissige panoramische formaat plaatst het echter buiten de normale boekproductie zodat het niet alleen onduidelijk is wat zijn precieze functie zou kunnen zijn, maar ook wie tot zijn beoogde doelpubliek zou kunnen behoren. Het boek kan beschouwd worden als een (duur) relatiegeschenk, als een luxueus adresboek, of als de visuele representatie van een zondagse wandeling op de laan. Er is verder ook geen voorwoord waarin

de uitgever zijn motieven toelicht. Het derde boek presenteert zich als een historische studie van Fifth Avenue, maar wie het boek doorbladert merkt al snel dat het die ambitie niet kan waarmaken. De talloze advertenties, de vele fotografische illustraties, de (relatief) bondige tekst wijzen erop dat het hier eerder gaat om een reclamebrochure die gebruik maakt van het prestige van de naam Fifth Avenue om haar advertentieruimte te slijten. Het vierde boek lijkt op het eerste gezicht een eigenaardige mengeling van een gedenkboek en een pamflet, gevuld met aan de ene kant smakelijke anekdotes over de geschiedenis van de laan en aan de andere kant een resem indrukwekkende cijfers die het economisch succes van de laan onder het bewind van de Fifth Avenue Association moeten aantonen. Het boek richt zich daardoor zowel op het brede publiek (dat kan genieten van de erin opgenomen verhalen) als op potentiële investeerders (in zoverre die nog overtuigd moesten worden van de economische voordelen van een adres op de laan). Het vijfde boek ten slotte breekt met alle voorgaande: het wordt gekenmerkt door een andere fotografische stijl (minder architectuur-, meer reportagefotografie) en stelt een ander facet van de laan centraal (het leven op de laan, niet de gevels van de gebouwen langs de laan). Het markeert dan ook meteen het einde van een bepaalde manier van kijken naar Fifth Avenue (van een bepaalde sensibiliteit ook), wat echter nog niet betekent dat het het historisch geconstrueerde beeld van Fifth Avenue ook radicaal in vraag zou stellen.

Mijn analyse van deze boeken is erop gericht de verschillende interpretaties die deze boeken van de laan geven te achterhalen. Hoe verbeelden zij de laan, zijn er verschillen te ontdekken in de manier waarop ze de laan afbeelden, welke aspecten beklemtonen ze, welke negeren ze, welke formele middelen zetten ze in om hun visie op de laan te articuleren, enzovoorts? In die analyse wordt zowel gekeken naar de manier waarop de foto's de laan afbeelden – naar wat en hoe men fotografeert –, maar ook naar de manier waarop de concrete materialiteit van het boek (zijn formaat, volume, omvang, vormgeving) de lectuur van de beelden mee stuurt. Het is in de wisselwerking tussen drager en beeld dat de betekenis ontstaat. Daarnaast is een grondige analyse van deze boeken noodzakelijk om later de specificiteit van Abbott's fotografische verbeelding van Fifth Avenue preciezer te kunnen aflijnen. Bevestigen haar keuzes de gangbare visuele interpretatie van de laan of wijken ze er juist van af? Hoe verhouden haar inhoudelijke en technische keuzes zich tot die van haar voorlopers: gaat het hier om een bedachtzame

reactie of eerder om een revolutionaire breuk? Legt zij alleen formeel andere klemtonen of zijn er ook andere verschillen te vast te stellen, in onderwerpskeuze bijvoorbeeld? Fotografeert zij alleen anders (is het verschil 'louter' stilistisch) of kiest zij ook resoluut voor andere aspecten van de laan, en verrijkt ze aldus het visuele verhaal over Fifth Avenue? Kortom: deze analyse schetst een historische context (een visuele traditie) van fotografische representaties van Fifth Avenue waartegen Abbott's beelden dan later afgezet kunnen worden.

1. [1910] *Collin's Both sides of Fifth Avenue*

In 1910 publiceerde de New Yorkse uitgever J.F.L. Collins een klein boekje over Fifth Avenue.⁷⁰² De volledige ondertitel van de 74 bladzijden tellende gids luidt als volgt: 'A brief history of the Avenue with descriptive notes containing over two hundred photographs of Residences, Churches, Hotels, Public Buildings, Clubs, Monuments'. Ondanks de wat pompeuze ondertitel had het boek een eerder bescheiden functie. Het was bedoeld als gids voor de bezoeker van de stad tijdens zijn busrit op Fifth Avenue, want, zo stelt de introductietekst, '(o)ne of the most delightful and interesting diversions for strangers visiting the city is a trip up Fifth Avenue from Washington Square on one of the Fifth Avenue motor stages'.⁷⁰³ Of het boek nu louter een houvast was tijdens de rit dan wel ook moest dienen als herinnering lang daarna, de primaire taak ervan blijft dezelfde: de blik van de bezoeker richten, aangeven wat belangrijk genoeg was om gezien te worden en wat niet.

De taak die het boek zichzelf stelt, bestaat erin de nieuwsgierigheid van de toerist te stillen: 'As a person rides atop of a Fifth Avenue Bus along this notable avenue (...) the query is constantly arising in his mind. "Who lives in that house?" To this question it is believed that this book will present the answer'.⁷⁰⁴ Uiteraard, zo stelt de anonieme auteur van de inleiding tot het

⁷⁰² J.F.L. Collins, *Collins' Both Sides of Fifth Avenue*, J.F.L. Collins, New York, 1910.

⁷⁰³ Ibidem, p. 6.

⁷⁰⁴ Idem.

boek, is het onmogelijk om alle huizen op de laan te tonen, men is genoodzaakt zich te beperken tot een selectie. Er zijn twee selectiecriteria: 'The aim (...) has been to include many houses which are notable, either by reason of its beautiful architecture, or by the prominence of its occupant (...)'.⁷⁰⁵ De lezer zal dus enkel beelden van de belangrijkste en meest opvallende woningen aantreffen (de tekst rept met geen woord over de kerken, hotels, publieke instellingen, enzovoorts waarvan nochtans sprake is in de ondertitel). Het boekje articuleert met andere woorden wat de bezoeker tijdens zijn tocht moet zien en wat hij na het beëindigen van zijn tocht moet onthouden. Precies dat maakt deze publicatie tot zo'n interessant studiemateriaal: we krijgen hier te zien wat de bezoeker van de laan geacht werd te zien. Het boek toont hoe er naar de laan moest gekeken worden en maakt zo ook duidelijk welk beeld men van de laan had, hoe men de laan interpreteerde.

Na een summiere introductietekst, waarin de betekenis en het belang van Fifth Avenue kernachtig samengebonden worden en het opzet van de gids snel toegelicht wordt, volgt het hoofddeel van het boek: de foto's. De ondertitel van het boek maakt gewag van meer dan 200 beelden. Elke foto gaat vergezeld van een onderschrift dat de naam bevat van het gebouw, of van diegene die het bewoont. Dit fotografisch luik wordt vervolgens aangevuld met een beknopte historische evocatie van de laan (met als titel 'The Old Fifth Avenue') en een lijst van de belangrijkste gebouwen die op de laan bekeken kunnen worden (de titel van dit deel luidt 'Along Fifth Avenue'). Het boek sluit ten slotte af met een index met daarin namen en adressen van de belangrijkste bewoners, winkels en bezienswaardigheden.

De eerste zinnen die de laan aan de lezer voorstellen, laten niets aan duidelijkheid te wensen over: er is maar één Fifth Avenue en dat is het Fifth Avenue waar miljonairs zich massaal zijn komen vestigen, waar toonaangevende clubs een onderkomen gevonden hebben, waar luxueuze handelszaken de toon zetten.⁷⁰⁶ Op geen enkel moment problematiseert de intro-

⁷⁰⁵ Idem.

⁷⁰⁶ 'There are many cities having streets called Fifth Avenue. There is but one *Fifth Avenue*. Fifth Avenue with its millionaire's row; Fifth Avenue with its multi-million dollar residences; Fifth Avenue with its magnificent clubs; Fifth Avenue with its luxurious shops; the most luxurious in

ductietekst dit unieke, exclusieve, elitaire beeld van de laan. Hij bevestigt het bestaande beeld van Fifth Avenue als een oase van residentiële rust en rijkdom, als een speeltuin van de gegoede klasse. De fotografische beelden ondersteunen deze eenzijdige lectuur van de laan. Dat doen ze niet alleen door hun uiterst selectieve onderwerpskeuze – de meeste beelden beperken zich tot het tonen van de privéwoningen van eenieder die ook maar enige naam en faam heeft – maar ook door hun vorm. Meestal worden meerdere beelden (gaande van 2 tot maximaal 4) samen op een pagina gegroepeerd (ILL. B 1), bij hoge uitzondering krijgt een beeld een hele pagina toegewezen - het openingsbeeld (een foto van Washington Square), het beeld van het Waldorf-Astoria, dat van St. Patrick's Cathedral en de foto's van de meest imposante woningen (die van Mrs. Cornelius Vanderbilt, Senator William A. Clark en Andrew Carnegie). (ILL. B 2-3) Dat er zoveel foto's op zo'n beperkte ruimte passen komt omdat ze vaak brutaal worden bijgesneden: het kader hakt het huis uit zijn omgeving, presenteert het geïsoleerd van zijn directe burens.

Deze focus op het afzonderlijke huis draagt wezenlijk bij tot het in de tekst ontvouwde discours. Hij vergroot de efficiëntie en de zuiverheid van dat verhaal: door de concentratie van zoveel privéwoningen op de dichtbedrukte pagina's lijkt het alsof de hele straat bezet is door dit type van gebouwen. De kijker springt van de ene woning naar de andere, de lege ruimte tussen de beelden een echo van de onrepresenteerbare 'leegte' tussen de woningen (dat wat hij niet mag opmerken, waar een sprong noodzakelijk blijkt). De beelden rijgen zich aaneen tot een visuele mantra die telkens hetzelfde herhaalt en die zich in het hoofd van de bezoeker uiteindelijk in de plaats stelt van de reële straat. Via het absolute (en niet negotieerbare) kader van het fotografische beeld wordt het ongewenste Fifth Avenue letterlijk uit het blikveld weggesneden: het heeft geen recht op verschijnen (en wordt dus meteen alle bestaansrecht ontzegd).

Twee standpunten wisselen elkaar af: een schuin standpunt, waarbij de fotograaf zijn camera op de hoek van het huis richt, en een frontaal

the new world, perhaps in all the world.' (J.F.L Collins, *Collins' Both Sides of Fifth Avenue*, J.F.L. Collins, New York, 1910, p. 6.)

standpunt waarbij de camera bijna loodrecht op de gevel staat. Het schuine standpunt wordt vooral gebruikt voor de gebouwen die zich op de hoek van laan en straat bevinden. Het laat de fotograaf toe de twee gevels die elk uitkomen op een verschillende weg (de ene op Fifth Avenue, de andere op een daarop geënte straat) in één beeld samen te brengen. Het schuine standpunt geeft ook meer informatie over het volume van de woning, laat de kijker aldus toe de gefotografeerde constructie beter te begrijpen. Het is een efficiënt middel om zoveel mogelijk informatie in één beeld te kunnen steken. Het frontale standpunt vinden we vooral terug in de opnames van de huizen wier gevel enkel uitkomt op de laan zelf. Vaak wordt ervoor geopteerd om de camera niet helemaal loodrecht op de gevel te richten, maar enigszins schuins. Het beeld wordt zo wat dynamischer, men vermijdt de steriliteit van de loodrecht erop gerichte blik. Toch kan deze lichte variatie op het frontale standpunt niet verhelen dat de gefotografeerde ruimte vaak vlak en saai oogt. Het frontale standpunt reduceert de gevel tot een plat vlak: we kijken naar een oppervlakte. Het frontale standpunt stuurt de blik ook dwingend één richting uit: het laat de kijker niet wandelen doorheen het beeld (zoals in de foto's waar de hoek als een scharnier functioneert dat de blik over het linker- en rechterdeel van het beeld verdeelt), maar dwingt hem naar één kant te kijken.

Schuin of frontaal standpunt, wat blijft is het strakke, isolerende kader. De keuze hiervoor sluit aan bij het rigoureuze selectiemechanisme dat de beeld-redacteur hanteert. Het zorgt ervoor dat er zo weinig mogelijk ruis in het beeld komt: dat wat er links of rechts van het gefotografeerde gebouw opdoemt, wordt brutaal weggesneden. Enkel voor het hoger gelegen deel van Fifth Avenue – het deel dat langs Central Park gelegen is en waar nog vooral woningen zijn – durft men al wel eens meerdere huizen in één beeld te vatten: een foto toont dan een huizenrij. (ILL. B 4) De camera staat op straatniveau, slechts zelden zoekt de fotograaf het hogerop. Enkel daar waar het strikt noodzakelijk is (zoals in de opname van St. Patrick's Cathedral bijvoorbeeld) kiest hij voor het vogelperspectief. Telkens weer diezelfde vaststelling: standpunt en kadrering zorgen ervoor dat de kijker enkel oog heeft voor het centrale onderwerp. Niets dat de aandacht afleidt van de woningen, kerken, monumenten. De laan is dan ook akelig leeg: nergens een bewoner, een wandelaar te bespeuren, nergens geparkeerde rij- of voertuigen.

De blik van de kijker wordt streng gedirigeerd en angstvallig gecontroleerd. De fotografische representatie neemt in zeker zin een voorafname op de feitelijke visuele verhouding van de kijker tot de laan wanneer hij deze later met de bus zal gaan verkennen: ook daar wordt hij verondersteld vooral naar links of naar rechts te kijken. De gids disciplineert de (toeristische) blik, niet alleen door vast te leggen wat getoond zal worden (en wat niet), maar ook door een kijkrichting op te leggen. In die zin is er sprake van een totale identificatie tussen de rollen van de kijker en de toerist: wat de lezer van het boekje en de passagier op de bus zien, valt volledig samen. De camera blikt naar het oosten of naar het westen: de toerist kijkt naar links of naar rechts, niet rechtdoor. De enige variatie die het boekje toelaat, is de afwisseling tussen een frontale en een schuine blik: soms draait men het hoofd loodrecht naar één van beide zijden van de laan, dan weer kijkt men schuin vooruit (verwachtingsvol naar wat komen gaat) of schuin achteruit (terugkijkend naar wat men bijna miste). (ILL. B 5)⁷⁰⁷

Het bezoek aan de laan volgt een duidelijk uitgestippeld traject: men begint onderaan, bij Washington Square, en eindigt op 93rd Street, weliswaar niet het effectieve einde van Fifth Avenue (dat ligt aan Mount Morris Park, bij 118th Street), maar op het punt waar het laatste herenhuis aangetroffen kan worden (het laatste beeld is dat van de privéwoning van Jacob Ruppert, op de zuidoostelijke hoek van Fifth Avenue en 93rd Street). Men berijdt de laan van zuid naar noord, maar niet alle delen van de laan kunnen daarbij op evenveel aandacht rekenen. Het eerste deel tussen Washington Square en 12th Street, vlak voor Union Square, bijvoorbeeld wordt eerder summier in kaart gebracht – 15 beelden, waarvan 9 private woningen, 2 kerken, 2 hotels (waaronder het Brevoort Hotel) en ten slotte 2 beelden van de Washington Arch –, maar van het gedeelte tussen 13th Street en 26th Street ontbreekt elk spoor. Geen enkele foto toont wat er op deze plaats te zien is (uit de historische beschrijving van het oude Fifth Avenue dat we even verderop in het boekje aantreffen, leren we dat dit nu het domein van de groothandel geworden

⁷⁰⁷ Ibidem, p. 41. Het huis van Alfred D. Pell bevindt zich op de zuidoostelijke hoek van de laan met 74th Street. Wil men het huis zien zoals het op de foto staat afgebeeld en zit men op een bus die van zuid naar noord rijdt (de rijrichting die het boek suggereert), dan moet men achterom kijken eenmaal men 74th Street bereikt heeft.

is).⁷⁰⁸ Dit gedeelte van Fifth Avenue is blijkbaar niet interessant genoeg om fotografisch vastgelegd te worden. Men begint de laan opnieuw uitvoerig te tonen vanaf 26th Street, met een foto van het Café Martin op de linkerpagina. De rechterpagina bevat twee foto's van hotels (Hotel Victoria en Hoffman House) en een foto van de Calumet Club. De openvolging van de beelden lijkt wat vreemd, aangezien het Hoffman House (rechts bovenaan) gelegen is in 25th Street bevindt terwijl het Hotel Victoria en de Calumet Club zich respectievelijk in de 27th Street en 29th Street bevinden, maar omdat alle beelden op een dubbele pagina staan kan de lezer gemakkelijk van het ene gebouw naar het andere gaan en blijft de ruimtelijke coherentie bestaan. Dat is niet het geval wanneer de lezer de pagina omslaat en meteen geconfronteerd wordt met een foto van de Church of the Transfiguration (ook bekend als the 'Little Church around the corner'), een kerk die niet op Fifth Avenue ligt en die de busreiziger dus niet kan zien. Het is de eerste (en enige) keer dat het boek verwijst naar een bezienswaardigheid die niet op Fifth Avenue zelf ligt, maar wel in de onmiddellijke omgeving ervan.

Tussen 26th Street en 51st Street is Fifth Avenue een gemengde laan. Naast een aantal privéwoningen, zijn er ook kerken te zien, samen met de belangrijkste hotels, clubs en restaurants die in deze buurt gevestigd zijn. Van de luxehandelszaken wordt slechts een uiterst beperkte selectie getoond (de juwelier Tiffany's en de zilversmeden van de Gorham Company), de overige winkels zijn volledig weggegomd (later, in het tekstgedeelte op het einde van het boek, zal men terloops verwijzen naar het warenhuis van B. Altman, maar er is geen foto van opgenomen – men kan het wel vermelden, maar niet tonen).⁷⁰⁹ Op het stuk van de laan tussen St. Patrick's Cathedral en 59th Street (waar Central Park begint) zijn er overwegend imposante private woningen (de verschillende huizen van de Vanderbilt familie), met hier en daar een club, kerk of bank, en dan op en rond de Plaza, een uitgelezen kranse van luxueuze hotels (Hotel St. Regis, Gotham Hotel, Hotel

⁷⁰⁸ In het historisch overzicht, met de titel 'The Old Fifth Avenue', staat: 'From 13th tot 23rd Street, which only a few years ago was almost exclusively devoted to residences, churches and clubs, lofty business buildings, occupied largely for wholesale trade purposes, are now the rule.' (Ibidem, p. 54)

⁷⁰⁹ Ibidem, p. 55.

Netherlands, Hotel Savoy, Plaza Hotel). Vanaf 61st Street volgen er 21 pagina's met bijna uitsluitend private woningen (de enige uitzonderingen: de Lenox Library, het ertegenover liggende Hunt Memorial en de joodse synagoge Temple Beth-El). Ook hier kiest men overwegend voor het geïsoleerde huis: soms toont men een aaneensluitende huizenrij, maar meestal probeert men de aandacht via een nauw aansluitend kader op één specifieke woning te richten. De geïsoleerde woning vult meestal het volledige kader, zodat het oog van de kijker over weinig manoeuvreerruimte beschikt. Het kijken beperkt zich hier tot een snel scannen van een oppervlak. Het kader plaatst de kijker opnieuw in het midden van de laan. De aansnijding tussen kader en huis lijkt vaak arbitrair, alsof het beeld in de vlucht is gemaakt. Ook het samenbrengen van beelden met lichte variaties in het standpunt draagt bij tot die ervaring van een minimale dynamiek: de afwisseling in kijkrichting suggereert de wendbaarheid van een hoofd dat nu eens naar links dan weer naar rechts gedraaid wordt, terwijl het lichaam onbeweeglijk op het zitje van de bus blijft zitten. (ILL. B 6)

De dominantie van private woningen in deze fotografische reis doorheen de laan toont aan hoezeer men de betekenis en functie van de laan hier nog steeds reduceert tot haar residentiële functie. Ook de andere bezienswaardigheden die men naast de privéwoningen toont (clubs, kerken, banken, een culturele instelling zoals de Lenox Library en een paar uitgelezen luxehandelszaken) bevestigen het uitgesproken residentiële karakter van de laan: het zijn instellingen en instituten die men verbindt met het 'goede leven'. Het 'andere' Fifth Avenue, dat van de groothandel, krijgt geen visuele aandacht. De scheiding tussen het residentiële en het commerciële Fifth Avenue is hier nog totaal, ook al moet men daarvoor hele stukken van de laan buiten beeld laten. Ook opmerkelijk is het wegsnijden van de pleinen: geen foto van Union Square, zelfs geen beeld van Madison Square (daar beperkt men zich tot een foto van het Farragut Statue) en ook de Plaza wordt nooit als plein getoond (men toont wel de gebouwen rond de Plaza, maar nooit het plein als dusdanig). (ILL. B 7) De foto's beschrijven de laan als een opeenvolging van opmerkelijke gebouwen, niet als een openbare weg die gekenmerkt wordt door een eigen dynamiek. Het boekje bevat geen enkel sfeerbeeld van het leven op of langs de laan. We kijken enkel naar gebouwen, voor onze blik uitgesteld als evenzovele kunstschaten in een museale

uitstalkast. De verhouding van de kijker tot het object, woningen, is strikt omschreven: het is een bewonderend kijken naar.

Net zoals in *The New Metropolis* zijn de beelden dan ook akelig leeg: ze tonen de architectuur, een voortdurende stoet van façades, maar niet het stedelijke rumoer ervoor. Noch de menselijke aanwezigheid op de stoep – waar het volgens de overlevering toch zou moeten krioelen van mensen –, noch het hectische verkeer op de weg worden fotografisch geëxploreerd. Men beperkt zich tot een voorzichtige suggestie: voor het bordes van St. Patrick's Cathedral zien we een paar mensen kuieren, maar door de grote afstand (we kijken vanuit de hoogte op hen neer) lijken ze in het niets te verzinken. De wandelaars worden weliswaar getoond maar lossen meteen op in het onmetelijke decor dat achter hen oprijst: hun verschijnen is meteen ook een verdwijnen. Ook het hectische verkeer wordt op eenzelfde subtiele manier weergegeven. Zo duikt er in een aantal beelden telkens een verkeersagent op maar wat hij daar op het verdacht lege kruispunt precies in goede banen moet leiden is niet meteen duidelijk: er is geen rij- of voertuig te zien. Zonder dat verkeer – het object van zijn handelen – acteert hij in de leegte. Toch is zijn aanwezigheid cruciaal (en bewust gewild door de fotograaf): de fotograaf gebruikt hem om iets te suggereren – het gejaagde ritme van de voortdurend bewegende grootstad –, waarvan hij weet dat zijn camera het niet kan registreren (hij zou het natuurlijk wel met behulp van montage aanwezig kunnen stellen – zie bijvoorbeeld het panoramisch beeld van Union Square in *The New Metropolis*).⁷¹⁰ Het resultaat van al deze angstvallige suggestiviteit is dat het leven op en rond Fifth Avenue meteen in een heel specifiek register geplaatst wordt: hier heerst niet het chaotische gekrioel van de massa, maar wordt alles in een ordentelijke, georganiseerde, gecontroleerde stroom van mensen en voertuigen geleid. Een strikt gereguleerde beweging waaraan uiteindelijk ook de bezoeker van Fifth Avenue onderworpen wordt: ook hij wordt op een gecontroleerde manier – én door de bus waaraan hij zijn lichaam toevertrouwd heeft én door de papieren gids die hem een bepaalde kijkrichting voorschrijft – doorheen de laan gemanoeuvreerd.

⁷¹⁰ E. Idell Zeisloft, *The New Metropolis*, D. Appleton and Company, New York, 1899, dubbele pagina tussen p. 480 & p. 481.

Als gids functioneert het boek als een oefening in gericht kijken: het maakt duidelijk wat gezien moet worden en wat niet gezien mag worden. De grenzen waarbinnen de fotografische beelden moeten opereren, worden volledig bepaald door de didactische functie van de gids. Wat de gids uiteindelijk wil bereiken, is een warrige, verbrokkelde ervaring omturnen in een gestroomlijnd, helder gearticuleerd verhaal. De keuze om hierbij een beroep te doen op fotografie is echter niet van enig gevaar gespeend. Fotografische beelden hebben ongetwijfeld een aantal voordelen – hun schijnbare transparantie maakt ze gemakkelijk leesbaar (daar gaat men tenminste van uit) –, maar deze transparantie houdt meteen ook een groot gevaar in. Ze is namelijk verbonden met het technische karakter van de fotocamera en het functioneren van dat mechaniekje volgens onveranderlijke natuurwetten (fotografie is een verbinding van chemische, fysische en optische wetten). Het menselijke aandeel in de productie van een beeld is minimaal: het richten en activeren van het dispositief. Eenmaal geactiveerd verloopt alles volautomatisch en wordt alles wat binnen het bereik van de lens valt zonder onderscheid en onherroepelijk naar de lichtgevoelige emulsie ontvoerd en daar chemisch verankerd. Binnen het door de lens omschreven gebied wordt met andere woorden geen onderscheid gemaakt tussen hoofd- en bijzaken: een camera discrimineert niet. Of anders – en minder positief – gesteld: een foto toont altijd te veel, ze overdondert met nodeloze details. Wat een algemene eigenschap is van het fotografische beeld, openbaart zich hier echter als extreem problematisch: vanuit de optiek van de camera is er geen wezenlijk onderscheid tussen een private woning, een winkel, een kantoorgebouw of een kerk. Alles is evenwaardig, staat op hetzelfde niveau. De fotografie kent geen hiërarchie, ze is enkel juxtapositie. Zeker voor het lager gelegen deel van Fifth Avenue – waar de bedrijven en handelszaken floreren – mondt elke fotografische opname uit in een onmogelijk beeld. Elke opname legt hier genadeloos de kloof tussen het beeld dat men van de laan heeft en haar realiteit bloot. Dit probleem is constitutief voor de fotografische omgang met Fifth Avenue: het is wat verschillende fotografen drijft in het voortdurend zoeken naar nieuwe formele oplossingen. De radicaliteit waarmee met hier het ‘probleem’ evacueert – via een grove knip in het beeld of door dat wat niet past binnen het beeld dat men van de laan wenste te schetsen gewoonweg niet te fotograferen – is uitzonderlijk: ze expliciteert enkel het ruwe geweld waarmee men het beeld van Fifth Avenue als een residentiële vrijhaven het koste wat het kost wenste te beschermen. De meer

verfijnde (en vaak gewiekste) formele ingrepen in de andere fotoboeken over Fifth Avenue zijn niet minder gewelddadig in hun negatie van de reële laan ten voordele van de verbeelde versie. Het tweede boek over de laan is daar al meteen een schitterend voorbeeld van: dankzij de door het formaat bewerkstelligde democratische gelijkschakeling lijkt het alles te kunnen tonen, maar tegelijkertijd blijft het trouw aan het al gevestigde beeld van Fifth Avenue.

2. [1911] *Fifth Avenue, New York, from start to finish*

In 1911, nauwelijks een jaar na de gids van J.F.L. Collins, publiceerde ook de New Yorkse uitgeverij Welles & Co een fotografisch geïllustreerd boek volledig gewijd aan Fifth Avenue.⁷¹¹ Alhoewel het boek effectief doet wat de titel van het door J.F.L. Collins gepubliceerde boek beloofde (maar niet waarmaakte) – het toont inderdaad ‘Both Sides of Fifth Avenue’ en dat van begin tot einde – heeft het verder niets van doen met deze eerder bescheiden publicatie uit 1910. Als er al een voorloper voor dit boek gevonden kan worden, dan wellicht in de publicatie van een ander boek uit 1910. Dat boek, een uitgave van The De Leeuw Riehl Publishing Company, was gewijd aan Broadway en had als titel *Both sides of Broadway: from Bowling Green to Central Park, New York City*.⁷¹² De uitgever van het Broadway-boek was er blijkbaar van overtuigd een nieuwe succesvolle formule gevonden te hebben want verspreid over het hele boek zijn er verschillende advertenties waarin hij een reeks van gelijkaardige publicaties over andere lanen aankondigt (en de lezer er meteen ook op attendeert dat hij al de exclusieve rechten op de afbeeldingen van die lanen heeft). Het boek over Broadway was met andere woorden slechts het begin van wat zou uitgroeien tot een hele reeks van fotoboeken over beroemde lanen overal ter wereld. Ook Fifth Avenue ontbrak niet op het lijstje. De uitgever nodigde het publiek uit om hem te laten weten welke laan zij het liefst in boekvorm zouden willen bezitten en die zou dan het onderwerp van de eerstvolgende publicatie in de reeks worden. Ondanks

⁷¹¹ *Fifth Avenue, New York, from start to finish*, Welles & Co., New York, 1911.

⁷¹² R.M. De Leeuw, *Both sides of Broadway: from Bowling Green to Central Park, New York City*, The De Leeuw Riehl Publishing Company, New York, c. 1910.

de zelfverzekerde toon van deze advertenties zouden de aangekondigde boeken echter nooit het licht zien en bleef het Broadway-deel verweesd achter.

a) Gelijkenissen en verschillen: ambitie en opzet

Alhoewel het door Welles & Co. gepubliceerde boek over Fifth Avenue dus niet gelezen kan worden als een vervolg op het Broadway-boek, loont het toch de moeite om beide boeken even met elkaar te vergelijken. Zoals blijkt uit de titels die de uitgevers aan hun respectievelijk boek gaven, delen ze een gelijkaardige ambitie: een volledige laan fotografisch vastleggen. Het Broadway-boek stopt weliswaar aan Central Park (maar dat is omdat de naam van Broadway daar verandert in Boulevard), terwijl het Fifth Avenue-boek eindigt na Central Park (zo rond 92nd Street), evenmin het werkelijke einde van de laan (Fifth Avenue loopt nog heel wat verder door, tot in Harlem, tot aan de Harlem River, maar dat gedeelte wordt niet vastgelegd). In beide boeken is het einde van de door hen gefotografeerde laan arbitrair.

Het opzet van beide boeken is duidelijk commercieel. Het Broadway-boek is hierin het meest expliciet: dat blijkt niet alleen uit de inleiding waar de uitgever meedeelt dat hij met het boek wil nagaan of de markt rijp is voor dit type fotoboek, maar ook uit de alomtegenwoordigheid van reclameboodschappen (niet apart, maar tussen de beelden in zodat de lezer ze niet kan missen), uit de talloze oproepen om te winkelen bij de adverterende winkels en uit de vermelding van de door de winkels aangeboden koopwaren in de onderschriften, en ten slotte uit de soms bijgetekende reclame- en naamborden op de gevels om ze zo beter leesbaar te maken. (ILL. B 8-9-10) In vergelijking met het opdringerige Broadway-boek is het boek over Fifth Avenue een toonbeeld van aristocratische terughoudendheid. De inleiding is niet meer dan een bondig dankwoord aan de bewoners en handelaars van de laan, terwijl de (spaarzame) advertenties achteraan in het boek staan.⁷¹³

⁷¹³ De gehele tekst luidt als volgt: 'JUST A WORD. In submitting this volume to the consideration of the public, the publishers desire to thank those who dwell in the district pictured herein – also those who live their business life there – for the warm interest evinced and for the hearty cooperation given.' (*Fifth Avenue, New York, from start to finish*, Welles & Co., New York, 1911, z.p.)

Enkel uit het bondige dankwoord (gericht aan de handelaars en bewoners), de paar advertenties, de vermelding van de naam en de aard van de handelszaak onderaan de foto's (ILL. B 11), en het register met de namen van bewoners en handelaars op het einde van het boek, blijken de commerciële intenties van de uitgever. Toch blijft het uiteindelijke opzet van het boek enigszins duister. Zou het register erop kunnen wijzen dat het een adresboek was, een handig boek om snel te weten te komen waar men welke gespecialiseerde handelszaak zou kunnen aantreffen? Maar het langwerpige formaat is allesbehalve handig. Een relatiegeschenk voor 'goede' klanten dan? Of misschien zelfs een collector's item, een in beperkte oplage gedrukt boek dat de lezer meeneemt op een zondagse wandeling doorheen de laan? Door de afwezigheid van een duidelijke intentieverklaring van de uitgever blijft het gissen naar de bedoeling van dit fascinerende boek.

b) Gelijkenissen en verschillen: formaat en vormgeving

Beide boeken verschillen niet alleen in de articulatie van hun economische motivatie, ook hun vormgeving is duidelijk anders. Het Broadway-boek is 30 cm. breed op 24 cm. hoog, een eerder standaardformaat. Het bevat 504 pagina's, het is een dik en volumineus boek. Het boek van Welles & Co. bevat 'maar' 114 pagina's (en is dus veel dunner dan het Broadway-boek). Net zoals het Broadway-boek heeft het een liggend formaat, maar de dimensies ervan zijn geen standaardmaten. Het boek is 56 cm. lang (eenmaal opengeslagen is het dus meer dan 1 meter breed) en 21 cm. hoog. Het afwijkende formaat van het Fifth Avenue-boek is een gevolg van de voor opnames gebruikte camera. De door Welles gebruikte panoramische camera leverde brede, smalle beelden op die een aangepast boekformaat vereisten. Dit aperte verschil in formaat, volume, gewicht zal een belangrijke impact hebben op de leeservaring en dus ook op de stadservaring van de lezer.

De boeken verschillen niet alleen in formaat, gewicht en volume, ze zijn ook anders vormgegeven. Het boek gewijd aan Fifth Avenue hanteert de meest rigoureuze vorm. Gedurende het hele traject lijkt de fotograaf een ijzeren logica te volgen: uitgerust met een panoramische camera maakt hij afwisselend een beeld van de rechter- en linkerzijde van de straat. Elk beeld omvat meerdere blokken tegelijkertijd. De rechterzijde van de laan (de

oostelijke kant) wordt op de linkerpagina afgedrukt, de linkerkant (de westelijke kant) op de rechterpagina. (ILL. B 12-13)⁷¹⁴ Alleen ter hoogte van Central Park wordt die onverbiddelijke logica doorbroken: dan beperkt het boek zich tot de weergave van de rechterzijde van de laan (tegelijkertijd wisselt deze zijde van plaats en staat nu op de rechterpagina), terwijl de linkerkant van de laan niet getoond wordt (met lege linkerpagina's als gevolg). Toch spiegelt het boek de laan niet zonder meer. Waar de lezer het westelijke deel van de laan op de linkerpagina zou verwachten en het oostelijke deel op de rechterpagina, wisselen beide zijden hier van plaats. Bovendien tonen de beelden op de dubbele pagina's nooit tegenover elkaar liggende huizenblokken: de rechterpagina loopt altijd een paar blokken vooruit op de linkerpagina. Het is een gevolg van de keuze om het boek te openen met een enkel openingsbeeld (van de westelijke zijde) op de rechterkant van de dubbele pagina. Ten slotte sluiten de huizenblokken niet altijd aaneen: van bepaalde plekken op de laan blijken er geen beelden te zijn.

De vormgeving staat niet in dienst van een 'correcte', mimetische weergave van de laan. Het boek plooit zich niet naar de werkelijke laan, maar creëert een eigen, fictieve realiteit. De lezer wordt vervolgens in die nieuwe ruimte geplaatst. Terwijl het beeld op de linkerpagina van links naar rechts gelezen moet worden, moet het beeld op de rechterpagina in tegengestelde richting gelezen worden, van rechts naar links. Telkens valt de blik stil in het midden van het boek, de naad die de twee helften samenbindt. Door te spelen met de leesrichting wordt de feitelijke kloof tussen beide kanten van de laan gedempt (en in zekere zin zelfs tenietgedaan): vanuit dit centrale, stabiele standpunt ervaren we de ruimte juist als extreem coherent en continu. De lezer mag dan al feitelijk op een onmogelijke plaats staan, zijn standpunt bindt de verbeelde ruimte wel secuur samen. Deze uitgekende strategie plaatst de lezer resoluut in het midden van de laan. De lezer kijkt hier niet naar Fifth Avenue vanaf een externe positie. Hij is deelnemer, geen buitenstaander.

Waar Welles kiest voor een eenvoudige vormgeving met telkens een beeld per pagina (een logica die niet langer gevolgd worden op het moment dat Central Park bereikt is, dan blijft er telkens een pagina leeg), is de vormgeving van

⁷¹⁴ Voor de bezoeker die de laan bewandelt in de in de titel aangegeven richting, dus van beneden- naar bovenstad.

The De Leeuw Riehl Publishing Company veel complexer. Niet dat er meerdere beelden op een pagina samengebracht worden (zoals bijvoorbeeld wel het geval was in Collins' *Both Sides of Fifth Avenue*), maar het formaat en de oriëntatie veranderen voortdurend. Nu eens zijn de beelden verticaal dan weer horizontaal georiënteerd, heldere overzichten wisselen af met detailbeelden, foto's die een gebouw isoleren komen voor naast beelden die het in zijn ruimere context tonen, smalle en brede formaten wisselen elkaar af. (ILL. B 14 tot 18) De fotografische strategie wordt vaak volledig bepaald door het onderwerp. Zo kiest de fotograaf bij een hoog gebouw bijna systematisch voor een staand kader, bij laagbouw vaak voor een liggend beeld. Niet verwonderlijk dus dat voor het eerste deel – waar de imposante kantoor- en bankgebouwen gevestigd zijn – overwegend voor het verticale portret-formaat gekozen is, terwijl voor het deel hogerop (en dan zeker voor dat na 42nd Street) vooral het horizontale landschapsformaat gebruikt is. Toch is de verdeling van de formaten nooit zo zuiver: ook vooraan in het boek wordt er vaak brutaal – en soms zelfs binnen het bestek van een dubbele pagina – van formaat gewisseld.

Wanneer beide formaten samenkomen op een dubbele pagina, ontstaat er meteen frictie. Het boek zelf is breder dan dat het hoog is. Terwijl het bij uitstek geschikt is voor liggende beelden, is het dat veel minder voor staande. Omdat het beeld dan kleiner afgedrukt zou moeten worden, dreigt er veel visuele informatie verloren te gaan. De uitgever lost dat probleem op door een staand beeld ook liggend af te drukken. Het resultaat is dat de lezer het zware en logge boek voortdurend moet draaien. Deze fysieke omgang met het boek werkt door in het leesproces en verstoort een soepele lectuur van de stedelijke ruimte. Het amalgaam van liggende en gekantelde staande beelden draagt bij tot een gevoel van desoriëntatie bij de kijker, die langzaam maar zeker zijn greep op de laan lijkt te verliezen. De laan vormt geen geheel maar valt uiteen in talloze onverenigbare gezichtspunten. Het hoofd van de kijker gaat tolleren door de vele onverwachte perspectiefwijzigingen. Tegelijk houden deze formele verschuivingen hem alert: door de voortdurende wisselingen in formaat, perspectief en oriëntatie wordt hij extreem bewust gemaakt van zijn kijkact. De blik op de laan is altijd duidelijk georiënteerd (frontaal, naar omhoog gericht, langs de gevels scherend, nu eens naar links dan weer naar rechts) en daardoor tegelijkertijd ook affectief opgeladen (onbewogen, bewonderend of eerbiedig). In deze botsing van verschillende standpunten en

affecten verschijnt Broadway uiteindelijk als een visueel spektakel, als een machine die onvermoeibaar spectaculaire uitzichten genereert. Waar het boek over Fifth Avenue de rustige beschouwing van de aristocratische wandelaar evoceert, wordt in het Broadway-boek de overprikkelde gevoeligheid van de moderne flaneur zichtbaar gemaakt.⁷¹⁵

c) Gelijkenissen en verschillen: standpunten

Zoals hierboven al opgemerkt, kiest de samensteller van het Broadway-boek voor een panoplie van standpunten: frontaal of schuin, op straatniveau of in de hoogte. Alhoewel we hier nog ver verwijderd zijn van de desoriënterende perspectieven van de fotografie uit de jaren twintig en dertig, onderstreept de veelheid van standpunten en kijkrichtingen de wendbaarheid van een geïncarneerde blik. Dit boek is de neerslag van een actief lichaam dat de laan nieuwsgierig en gretig, vanuit alle mogelijke hoeken en vanaf alle mogelijke standpunten, exploreert. Hier geen rustige, bedachtzame wandeling, maar een nerveuze, gejaagde tocht. Dat lijkt minder te gelden in het Fifth Avenue-boek. Dat kiest bewust voor één standpunt, een frontale blik. De fotograaf richt zijn camera telkens weer loodrecht op de gevels voor hem. Normaal zorgt zo'n standpunt voor een relatief beklemmend ruimtegevoel: door geen bewegingsvrijheid naar links of rechts toe te laten, wordt de kijker vastgezet in het centrum van het beeld.

Toch is de lezer hier verre van immobiel. Dat heeft alles te maken met de koppeling van het frontale standpunt aan een panoramisch formaat. In dit breed uitwaaiende beeld plooit de ruimte zich links en rechts van de kijker juist weelderig open. Door het golvend karakter van het beeld, gevolg van de perspectivische vertekeningen eigen aan het panoramisch formaat, krijgt het schrijden door de laan zelfs een uitgesproken dansant karakter. Men walst doorheen de laan: eerder traag in het centrum (want daar is er veel te zien), wat gehaaster aan de uiteinden van het beeld (want daar ijlt alles weg). Door ook de zijstraten een rol te laten spelen in het beeld, wordt het wandelend oog nog meer bewegingsvrijheid geboden. Het kan zich nu ook verliezen in

⁷¹⁵ Zie Anke Gleber, *The Art of Taking a Walk. Flanerie, Literature, and Film in Weimar Culture*, Princeton University Press, Princeton, 1998.

de diepte. Beide elementen samen – het brede panoramisch formaat en de dieptewerking van de zijstraten – zorgen voor een rijk kinetisch programma dat de kijker een ruime keuze aan bewegingen biedt. Deze beelden vragen dan ook om een aristocratische wandelaar die vrij over ruimte en tijd beschikt, die geen dwingend parcours duldt, die dicht bij de laan wil komen, niet alleen fysiek, maar ook emotioneel. Het frontale standpunt samen met het panoramische formaat levert een beeld op dat de kijker uitnodigt rustig en waardig langs de winkels en huizen te stappen.⁷¹⁶

Hoe rijk het kinetisch programma ook moge zijn, er is een beweging die niet kan: de kijker kan zich weliswaar vrijelijk naar links en rechts bewegen of zich in de diepte wagen in een van de vele zijstraten die zich voor hem openen, maar de blik naar boven is uitgesloten. Het weidse, panoramische formaat werkt in de breedte, niet in de hoogte: het zet exclusief in op een horizontale expansie, het rekt de ruimte enkel uit volgens een horizontale as. De gestrengheid waarmee deze horizontale kijkrichting beeld na beeld wordt opgelegd, maakt duidelijk dat de laan zich in dit boek te plooiën heeft naar het fotografische dispositief en niet omgekeerd. De kadrering wordt niet gekozen in functie van het te fotograferen onderwerp – een isolerend portretformaat voor hoge gebouwen, een weids landschapsformaat voor laagbouw –, maar ligt al bij voorbaat vast. De formele strakheid temt de ruimte. Niet de ‘toevallige’ vorm van het onderwerp, maar de techniek waarmee men naar de werkelijkheid kijkt, bepaalt wat we te zien krijgen. Dit is een boek dat evenzeer over Fifth Avenue gaat als over wat het betekent om door de lens (of liever: een specifieke soort lens) van een fotocamera naar de laan te kijken: door het geweld waarmee de gekozen beeldtechniek de laan aan zich onderwerpt niet weg te moffelen (zelfs de perspectivische fouten van het panoramische formaat hebben hierin een rol te spelen) herinnert het boek er voortdurend aan dat we naar een interpretatie kijken, niet naar een (transparante) registratie.

⁷¹⁶ In zijn boek over moderne fotografie staat Werner Graff uitvoerig stil bij dit verschil in attitude tussen de negentiende-eeuwse fotograaf wiens camera met behulp van een statief vast op de grond staat en de mobiele, bevrijde blik van de moderne fotograaf. Zie Werner Graff, *Es kommt, der neue Fotograf!*, Verlag der Buchhandlung König, Köln, 1979 (1929), pp. 10-11.

De combinatie van een frontaal standpunt en een panoramisch formaat zorgt er dus voor dat de kijker nauwelijks informatie krijgt over de verticale dimensie van de laan. Vaak is het voor hem zelfs onmogelijk om in te schatten hoe hoog het gebouw dat hij voor zich ziet oprijzen nu werkelijk is (slechts hier en daar verradt een slagschaduw iets over de hoogte van het tegenoverliggende gebouw). Meteen wordt een belangrijk aspect van de zich op dat moment moderniserende stad aan het oog onttrokken, namelijk de verticale vlucht omhoog. Met de komst van de wolkenkrabber op het einde van de 19^{de} en begin 20^{ste} eeuw lag de toekomst van de stad in de hoogte en niet (langer) in de breedte. Door die verticale dimensie – de richting van de toekomst – weg te snijden, vertegenwoordigt het boek een oudere opvatting over de stedelijke ontwikkeling van New York, die de stad vooral ziet groeien langs een horizontale as. Het begrijpt de ontwikkeling van Fifth Avenue als een triomfantelijke verovering van het ongerepte noorden, niet als een groei in de hoogte.

Een ander effect van het panoramische formaat is dat het de ruimte egaliseert. Door alles op een gelijke hoogte te brengen creëert het boek ook het beeld van een laan die gekenmerkt wordt door een geruststellende gelijkwaardigheid: niets steekt er echt boven uit, alles wordt tot op eenzelfde niveau teruggebracht. Alle verticaal gearticuleerde verschillen worden weggewerkt ten voordele van een homogene, vlakke ruimte waarin nergens ‘echte’, kwalitatieve breuken te bespeuren zijn, hoogstens wat oppervlakkige verschillen. De (geruststellende) boodschap van het boek is dat er wezenlijk niets veranderd is: schijnbaar onaangeroerd door het brute stedelijke geweld dat elders in de stad woedt, blijft Fifth Avenue herkenbaar ‘zichzelf’. In het weidse, omvattende en niet-selectieve gebaar van het panoramisch kader verschijnt Fifth Avenue als een ruimte die alles kan absorberen, zonder daarbij haar eigenheid op het spel te zetten of te verliezen.

d) Het ‘probleem’ Central Park

Beide boeken hebben een wat eigenaardige verhouding met Central Park. Het Broadway-boek stopt resoluut eenmaal de grens met Central Park (op 59th Street) bereikt is. Hier wordt Central Park zelfs geen beeld gegund. Het Fifth Avenue-boek blijft de laan volgen ook nadat we 59th Street verlaten hebben,

maar zal, buiten een opname van het in Central Park gelegen Metropolitan Museum of Art, niets van het park zelf vastleggen. Ook in de andere, tot nu toe besproken, publicaties wordt Central Park niet fotografisch geëxploreerd (dat zal overigens pas veranderen met het in 1948 gepubliceerde boek van Fred Stein). Hoogstens toont men de ingang tot het park, gelokaliseerd op de Plaza, maar het park zelf blijft altijd buiten beeld. Blijkbaar behoort Central Park, dat toch voor meer dan 40 blokken Fifth Avenue op zijn noordwaartse tocht vergezelt, niet tot de identiteit van Fifth Avenue.

De afwezigheid van Central Park in de fotografische representatie van Fifth Avenue wordt nergens gethematiseerd of verklaard. Zijn ‘onzichtbaarheid’ wordt met andere woorden als evident beschouwd (en is juist daarom veelzeggend). Eén van de redenen zou kunnen zijn dat het park, als een ‘natuurlijk landschap’, te ver af staat van het stedelijke landschap dat men op Fifth Avenue aantreft. Wat wellicht ook een rol speelt, is dat de twee ruimtes, park en laan, tot een andere sociale werkelijkheid behoren. De beschrijving van het park in *The New Metropolis* leert ons dat de belangrijkste reden voor de aanleg van Central Park het verlangen was publiek toegankelijke ruimtes te creëren waarvan stadsbewoners uit alle klassen en van alle leeftijden vrijelijk gebruik konden maken.⁷¹⁷ Van het begin af aan werd het park opgevat als een ruimte van sociale vermenging, terwijl de laan toch eerder gezien werd als een exclusieve ruimte (een domein bezet door ‘the true Fifth Avenue-type’, waarvan sprake is in *The New Metropolis*).⁷¹⁸ Wie op de laan woont, komt niet in het park, en vice versa: laan en park blijken door een sociale barrière van elkaar gescheiden.

Deze visie op het park als een open ontmoetingsruimte die fel contrasteert met de gesloten aristocratische laan, ligt ook ten grondslag aan het verhaal van *Fifth Avenue Girl*, een film van Gregory La Cava uit 1939. Op aanraden van zijn kamerheer, die vol lof spreekt over Central Park waarop het huis

⁷¹⁷ ‘The chief deficiency felt by citizens who had tasted the life of other capitals was the lack of public pleasure grounds, where people of all classes and ages could stroll, ride, drive, play, drink in the fresh air of heaven, and chasten their souls with the inspiring sight of bourgeoning Nature.’ (E. Idell Zeisloft, *The New Metropolis*, D. Appleton and Company, New York, 1899, p. 218.)

⁷¹⁸ Ibidem, p. 495.

uitkijkt, brengt de droef gestemde jarige rijke bewoner van het huis een bezoek aan het park dat hij nog nooit eerder betreden had. In het avondlijke park waar jonge koppeltjes elkaar liefkozen, ontmoet hij een jonge vrouw met wie hij die avond zijn verjaardag zal vieren. De jonge vrouw, die hij in dienst neemt en onderdak verschaft, zal opnieuw leven brengen in het verdorde gezin. De film expliciteert het verschil tussen Fifth Avenue en Central Park volgens een paar heldere tegenstellingen: Central Park staat voor armoede, jeugd, liefde, leven, Fifth Avenue voor rijkdom, ouderdom, uitgebluste liefde, dood. Beide ruimtes behoren tot radicaal verschillende werelden.

Central Park lijkt in alles het tegengestelde van Fifth Avenue. Maar net zoals er duidelijke sociale gedragsregels gelden voor het wandelen en flaneren op Fifth Avenue, zo worden ook de relaties tussen de bezoekers van het park subtiel doch dwingend gereguleerd. Central Park mag dan al een open, voor iedereen toegankelijk park zijn, het is ook een georganiseerde en zelfs sociaal strikt gecodificeerde ruimte. Zo wordt er in het plan van Frederick Law Olmsted en Calvert Vaux bijvoorbeeld een duidelijk onderscheid gemaakt tussen wandel- en rijwegen, waarbij deze laatste, die voornamelijk bereden werden door de stedelijke aristocratie, altijd net iets hoger liggen dan de wandelpaden zodat de wandelaars, het gewone plebs, wel moesten opkijken naar hun maatschappelijk meerderen. Een ‘opkijken naar’ dat, zo luidde de overtuiging van de plannenmakers, in hen meteen ook het streven naar een hogere, betere maatschappelijke positie zou doen ontwaken.⁷¹⁹ Central Park was niet alleen een plaats waar mensen elkaar konden ontmoeten, maar was ook een model voor sociale verhoudingen en een instigator voor maatschappelijke verbetering. Ook het feit dat Central Park uitkijkt op Fifth Avenue, de plaats waar de maatschappelijke elite neerstreek, zou dan kunnen begrepen worden als een bijkomend instrument in het pedagogisch project van Central Park.

De relatie tussen Central Park en Fifth Avenue wordt met andere woorden bepaald door een reeks strenge opposities - het verschil tussen ‘natuur’ en ‘stad’, tussen ‘sociale vermenging’ en ‘elitair bastion’, tussen ‘jong’ en ‘oud’ – die ertoe leiden dat beide ruimtes maar moeilijk samen gedacht kunnen

⁷¹⁹ Zie Sarah Cedar Miller, *Central Park. An American Masterpiece*, Harry N. Abrams, New York, 2003.

worden. Wat het park representeert kan blijkbaar niet in overeenstemming gebracht worden met wat de laan vertegenwoordigt. Toch wil dit niet zeggen dat Central Park helemaal afwezig blijft in de verbeelding van Fifth Avenue. In *The New Metropolis* – het enige boek waarin men minstens probeert beide ruimtes op elkaar te betrekken – luidt het dat het park de garantie biedt dat het deel van Fifth Avenue dat langs het park loopt altijd een puur residentiële functie zal behouden. Het park wordt daar met andere woorden opgevoerd als een louter hulpmiddel dat de koppige resistentie van de residentiële functie op deze plaats kan helpen verklaren. Door de relatie tussen laan en park op deze manier te definiëren – het park als ‘vista’, als uitzicht, voor de laan – ontnemt men echter elke autonomie aan Central Park. Het park bestaat nu enkel nog als object voor de blik die men vanaf de laan op het park werpt: het is geen entiteit die op zichzelf staat en als dusdanig fotografisch aan bod moet komen. De relatie van de laan tot het park is dan ook uiterst oppervlakkig: men kijkt ernaar, maar betreedt het niet. Vandaar wellicht ook de geringe noodzaak om in een boek over Fifth Avenue ruimte te voorzien voor beelden van Central Park.

e) Rijtuigen en passanten, bouwplaatsen en braakliggende percelen: de veranderlijke laan

Dat men geen beelden maakt van Central Park (en dus van de sociale vermenging die zich op die plaats manifesteert) wil nog niet zeggen dat men elk spoor van menselijke aanwezigheid weert. In tegenstelling tot het vorige boek (*Collins' Both Sides of Fifth Avenue*) waar de menselijke aanwezigheid tot een minimum herleid is, is ze hier wel degelijk zichtbaar. De toename van menselijke figuren en rijtuigen kan gedeeltelijk verklaard worden door de gebruikte camera. De panoramische camera bestrijkt immers een ruimte die simpelweg te groot (verschillende blokken!) is voor de fotograaf om volledig te kunnen controleren of naar zijn hand te zetten. Mensen en voertuigen van allerlei aard (gemotoriseerd of door paarden getrokken) duiken constant op, ook het straatmeubilair (verlichtingspalen, reclameborden,...) wordt omstandig getoond. Toch leidt hun aanwezigheid nooit af van de primaire aandacht voor de architectuur. Een aantal formele keuzes zijn hiervoor verantwoordelijk: voertuigen bewegen niet, maar staan stil en mensen worden meestal samengeperst tot anonieme groepen zonder duidelijke

interactie tussen de leden ervan. Nergens mondt dit menselijk samenzijn uit in een scène die ten behoeve van de fotograaf opgevoerd wordt: de camera vat louter passanten. Ook al is er nauwelijks interactie tussen de voetgangers of tussen de camera en de passanten, toch is de toevoeging van dit menselijke element betekenisvol. Dankzij al dat verkeer wordt Fifth Avenue tot leven gewekt: het boek evoceert een levendige wereld, geen reconstructie uit een museum. De menselijke aanwezigheid brengt beweging en dus tijd binnen in de fotografische representatie. Het binnensmokkelen van deze temporele dimensie is echter niet zonder gevaar want ze suggereert de mogelijkheid tot verandering.

Dit temporele effect van een laan in volle beweging wordt nog versterkt door de manifest zichtbare bouwplaatsen en omineuze lege plekken her en der op de laan. Sommige van die bouwplaatsen, zeker in de lager gelegen secties, kondigen industriële lofts aan: ze worden nieuw gebouwd of oude woonhuizen worden aangepast. Nog problematischer echter waren de lege percelen die de laan ontsierden. Uitermate gegeerd door makelaars in onroerend goed waren het bij uitstek dubbelzinnige plaatsen: als speculatieve ruimtes onderstreepten ze weliswaar het economische potentieel van de laan voor toekomstige investeerders, maar wegens het ontbreken van een regulerend kader konden ze door zowat alles ingevuld worden (en dus ook door grootschalige appartementsgebouwen of industriële sites bijvoorbeeld). In de omzetting van de reële laan in haar papieren versie wordt het potentiële gevaar van deze terreinen echter afgezwakt. En opnieuw is het een formele keuze die hiervoor instaat. Het panoramisch formaat verwerkt de lege plekken volledig in het bestaande stadswefsel, ze springen niet in het oog. Zo suggereert het dat deze terreinen zich uiteindelijk helemaal zullen inschakelen in wat er al bestaat, eerder dan nieuwe functies binnen te brengen. Steeds weer valt op hoezeer dit boek een gulden middenweg probeert te bewandelen en hoe dit enkel maar kan dankzij specifieke formele keuzes. Het door de fotograaf gebruikte panoramische formaat laat hem toe de spanning tussen de reputatie van de laan en haar ‘werkelijke’ aanschijn aan te kaarten. Alhoewel open en dynamisch, is het panoramisch formaat tegelijkertijd erg bepalend – zo topt het de gebouwen af en laat het de lezer doorheen de laan walsen. En precies daarom is het panorama in staat om een accuraat beeld te geven van Fifth Avenue, accuraat niet in de zin dat het een pure registratie zou zijn van wat zich voor de lens aandient, maar accuraat

omdat het de aristocratische, gecontroleerde laan en de dynamiek van haar contemporaine verschijningsvorm samenbrengt.

f) Addendum: Fifth Avenue gewikt en gewogen

In 1923, iets meer dan een decennium na de publicatie van Welles & Co., maakt de in New York gevestigde fotostudio Byron Company een reeks opnames van Fifth Avenue, waarschijnlijk in opdracht van Cushman & Wakefield, een lokaal immobieliënkantoor (dat zou in elk geval moeten blijken uit de stempel op de achterzijde van elk beeld). Ook de fotografen van deze studio (waarschijnlijk zijn het er meerdere) fotograferen 'beide zijden van Fifth Avenue', volgen een strikt protocol en maken daarbij gebruik van een groothoeklens, maar het standpunt vanwaar zij de foto's nemen, verschilt van dat in het boek van Welles & Co. De fotografen van de Byron Co. kiezen niet resoluut voor één standpunt, maar wisselen twee posities af: nu eens staan ze op straat dan weer nemen ze een hoger gelegen positie in. (ILL. B 19-20) Wat wel hetzelfde blijft, is dat zij hun camera frontaal op de tegenoverliggende gebouwen richten. Elk beeld vat één stadsblok. De beelden in het archief van het Museum of the City of New York beginnen vanaf 34th Street en eindigen op 60th Street. De westelijke kant van de laan wordt oplopend gefotografeerd, de oostelijke kant aflopend. Eén beeld in het archief toont een gelijkaardige opname van de oostelijke zijde van Fifth Avenue tussen 17th Street en 18th Street, wat suggereert dat de oorspronkelijke reeks een groter deel van Fifth Avenue op deze manier vastlegde, alleen ontbreken deze beelden in het archief. (Het beeld is om nog een andere reden uitzonderlijk: terwijl alle andere beelden een landschapsformaat hebben, heeft dit beeld het smallere portretformaat. Een verschil in formaat dat er op zou kunnen wijzen dat dit beeld toch niet thuis zou horen in de reeks.)

De fotografen gebruikten een groothoeklens, wat wel moet willen ze de ruimte tussen twee straten omvatten. Maar het formaat van het beeld blijft het standaardformaat (10 x 12 inch) van een grootbeeldcamera. Op een relatief klein (beeld)oppervlak wordt zoveel mogelijk visuele informatie samengebracht. Deze beelden zorgen voor een heel andere kijkervaring dan de panoramische beelden uit het Welles & Co.-boek. Waar de ruimte daar weelderig open plooid voor de blik, wordt hier toch meer gefocust op het

centrale onderwerp van het beeld: de huizenrij vlak tegenover de camera. De kijker stoot op een muur van huizen, links en rechts ervan openen zich weliswaar twee zijstraten, maar ook daar stuit de blik op een muur van steen: het hele beeldoppervlak zit vol met materie. (ILL. B 21) Door de manier waarop de groothoeklens de perspectieflijnen links en rechts in het beeld benadrukt, fungeren de gebouwen in de zijstraten als richtingaanwijzers die de blik van de kijker dwingend richting centrum duwen. Af en toe duiken links en rechts bovenaan het beeld ook enkele priemende pijlen op – uitstekende vlaggenstokken van de gebouwen waarop de fotografen staan – die net zoals de huizen links en rechts het centrale onderwerp nog scherper lijken af te bakenen. (ILL. B 22) Dieptewerking wordt actief tegengewerkt, het beeld is één en al oppervlak. Het frontale standpunt legt een kijkrichting op, de reductie tot een tweedimensionaal plat vlak houdt de blik gevangen in het beeld. De hele beeldstrategie is erop gericht ons te confronteren met de concrete materialiteit van de panden aan de overkant van de laan.

De fotografen maakten gebruik van een lange sluitertijd, wat zichtbaar wordt in de half doorschijnende auto's die we her en der nog net zien verschijnen: ze zijn te snel om volledig vastgelegd te worden, te traag om helemaal te verdwijnen in de opname. (ILL. B 23) De lange opnametijd zorgt ervoor dat er weinig obstakels onze visuele exploratie van de overkant bemoeilijken. Die is zeker noodzakelijk voor de (relatief zeldzame) opnames op straatniveau: het voorbijrazende verkeer zou het anders onmogelijk maken belangrijke informatie vast te leggen. Er wordt niet gekozen voor een hard strijklicht, maar voor een licht dat bijna frontaal op de gevels valt. Een dergelijk egaal verspreid licht laat weinig reliëf toe, waardoor dus opnieuw het pure oppervlak van de tegenoverliggende façades beklemtoond wordt. Maar omdat het licht van achteren komt, zien we vaak ook de schaduw van de hogere gebouwen die tot aan de overkant van de laan reiken. Die schaduwen, zeker wanneer ze de huizenrij treft, interfereren met het verlangen er een zo adequaat mogelijke beschrijving van te geven. Ook dat verklaart de keuze voor een lange sluitertijd: men wil zoveel mogelijk licht vangen zodat ook de wat duistere hoekjes helder zouden oplichten.

Het hoge standpunt tilt de kijker boven het stedelijk gewoel uit en waar een dergelijk standpunt niet mogelijk (of noodzakelijk) is, zorgt de lange sluitertijd ervoor dat er geen visuele obstakels tussen kijker en huizenrij

opduiken. Maar welk beeld van Fifth Avenue verschijnt er nu in deze fotografische opnames? Net zoals in het boek van Welles & Co. volgen de fotografen hier een ijzeren logica waardoor ze van elke keuzevrijheid lijken af te zien. Zij interpreteren niet, maar inventariseren, zij leggen geen eigen klemtonen maar beschrijven afstandelijk wat er zich voor hun toestel bevindt. Zij leggen alles vast wat binnen het brede gezichtsveld van de camera gevangen wordt, maar meer ook niet. De keuze voor het strenge protocol, voor de frontale blik, voor het egaliserende licht: alles wijst erop dat dit fotografische documenten zijn, in de meest strenge zin van het woord. Ook al lijken de beelden van de Byron C° meer te tonen dan de foto's in het boek van Welles & Co. (want ze bieden ook informatie over de verticale dimensie van de gebouwen), toch verliezen ze ook iets. Waar de panoramische foto's een aaneengesloten ruimte van verschillende blokken tonen, valt de laan hier uiteen in brokstukken. Elk beeld vat één blok, elk beeld is een in zichzelf besloten eiland. Waar de brede, panoramische blik van Welles & Co. een zekere continuïteit lijkt te suggereren, worden we hier geconfronteerd met een sterk verbrokkelde, gefragmenteerde wereld. De overgang van het ene blok naar het andere kondigt zich telkens aan als een brutale sprong. Dat heeft alles te maken met de randen van de beelden, waar de zijgevels van de hoekgebouwen van de blokken die aan het gefotografeerde blok voorafgaan of erop volgen, zichtbaar worden. De aangescherpte perspectieflijnen op die plaatsen zorgen ervoor dat de muren die daar oprijzen, vaak imposanter lijken dan ze in werkelijkheid zijn. In de overgang van het ene beeld naar het andere moet er altijd weer een imaginaire sprong gemaakt worden: hoe kan dat massieve gebouw dat we in het volgende beeld verwachten hier toch maar zo smal zijn? (ILL. B 24-25) De overgang tussen de beelden verloopt niet vloeiend maar gaat telkens gepaard met een visuele schok waarbij de indrukwekkende diepte (en hoogte) van het gebouw soms moeilijk te rijmen valt met de smalle gevel die uitkomt op Fifth Avenue. De Byron C° denkt de laan niet langer meer als een eenheid, maar als een loutere opeenvolging van verschillende blokken die elk een aparte wereld lijken te vertegenwoordigen. Vandaar dat het toegenomen inzicht in de verticale dimensie van de gebouwen op de laan ook enigszins genuanceerd moet worden: we krijgen weliswaar meer inzicht in de verticaliteit van elk blok apart, maar de modulering van de laan in haar geheel blijft onleesbaar. De hoogteverschillen zijn louter lokaal, zo lijkt het wel.

Door de fotografische strategie van de Byron C° wordt de laan een pure optelsom van aparte blokken, elk blok een op zichzelf staande entiteit. De laan als geheel zoals die in het Welles & C° boek gestalte krijgt, wordt hier vervangen door een pure nevenschikking van stadsblokken. De foto's van de Byron C° tonen simpelweg hoe verschillende functies elkaar treffen op dit stuk van Fifth Avenue: we zien dat handelszaken de laan in bezit genomen hebben, dat hier en daar nog enkele woningen obstinaat weerstand blijken te bieden (de twee Vanderbilt herenhuizen bijvoorbeeld), dat er zich nog een relatief hoge concentratie van religieuze gebouwen (zes kerken en een synagoge) bevindt en dat er zich rond 59th Street een cluster van grootschalige, luxueuze hotels gevormd heeft. We zien ook hoe deze mengelmoes van functies architecturaal vorm krijgt, hoe de modernisering en commercialisering van de laan geleid heeft tot hogere en grotere gebouwen, hoe de woningen in de verdrukking geraakt zijn, enzovoorts.

In het door Welles & Co. gepubliceerde boek wordt deze architecturale en functionele diversiteit echter niet alleen zichtbaar gemaakt, maar ook voorzien van een tekstuele pendant. Onderaan elk beeld is er een verklarend onderschrift dat identificeert wat we in het beeld erboven precies zien. De functie van elk gebouw wordt er nader omschreven (woning, kerk, handelszaak, club, loft, kantoorgebouw,...), voor woningen lezen we wie het pand bewoont, voor handelszaken welke koopwaren er precies aangeboden worden en wie de zaak uitbaat. Het verschil is cruciaal. De toevoeging van deze luttele woorden vuurt de verbeelding van de kijker aan: associaties verbonden met de genoemde naam van de bewoner of van de handelszaak vullen het beeld aan. Er wordt een hele wereld opgeroepen. In de reeks van de Byron C° ontbreken die namen, we staan ook te ver om te zien om welke handelszaken of kantoorgebouwen het hier nu precies gaat. Hier zien we enkel anonieme of generieke handelszaken: hier geen verbeelding, maar een gortdroge inventaris.

In de beelden van de Byron C° zijn de voetgangers onzichtbaar, teruggebracht tot niet meer dan spookachtige vlekken. (ILL. B 26) De Byron C° geeft ons een klinisch, afstandelijk beeld van Fifth Avenue: ze suggereert (in en door de vele commerciële handelszaken) een beeld te geven van een drukke handelslaan, maar tegelijkertijd is er niemand te bespeuren. Het doodse Fifth Avenue is niet meer dan haar gevels, haar oppervlakten. Niet alleen is er geen

beweging op de laan zelf, ook de kijker zelf kan geen kant uit (hij kijkt star voor zich uit). Hier wordt de laan niet langer kuierend verkend, maar agressief in bezit genomen. Het standpunt van de Byron C° is niet dat van de nieuwsgierige wandelaar, maar dat van de (actuele of toekomstige) bezitter. Het hoge standpunt dat de fotografen in de meeste beelden innemen, is dat van de macht. Heel het protocol – van de keuze voor de groothoeklens, voor de frontale blik, voor het hoge standpunt, voor de lange sluitertijd – is erop gericht de ruimte te controleren. De beelden lijken de situatie nuchter en onbewogen te beschrijven, maar kiezen wel degelijk positie. Achter hun afstandelijkheid gaat het wikkende oog van de immobiliënmakelaar schuil. De gevolgde fotografische strategie is een vertaling van een op winst belust oog dat alleen maar investeringsmogelijkheden ziet, dat enkel in de economische waarde van de verzamelde panden geïnteresseerd is. Vandaar dat de spookachtige leegte van de laan in de beelden van de Byron C° ook op een andere manier geïnterpreteerd kan worden, als een leegte die zwanger is van mogelijkheden. De foto's geven minder een lectuur van de contemporaine laan, maar tasten de mogelijkheden van toekomstig gebruik af (van potentiële investeringen). Wie de beelden vanuit dit perspectief bekijkt, valt het inderdaad op dat er heel wat tekenen van een zich aankondigende transformatie te zien zijn: we zien een lege, nog in te vullen, kavel, (ILL. B 27) de luiken van sommige woningen zijn dicht (wat ze tot blinde, verlaten gebouwen omtovert, klaar om door andere constructies vervangen te worden), (ILL B 28-29) bovenaan op de laan zijn straatwerken bezig (ILL B 30), de benedenverdieping van een (groot) gebouw is omgeven door stellingen wat wijst op renovatiewerken, enzovoort. (ILL. B 31) Al deze details samen versterken de indruk dat we naar een laan in opbouw, naar één grote bouwplaats aan het kijken zijn.

Hoe neutraal en onpartijdig deze beelden ook mogen lijken, ze nemen wel degelijk een standpunt in. Met behulp van een reeks formele keuzes – een lange sluitertijd, een frontaal standpunt en een groothoeklens – wordt de betekenis van de laan op een heel specifieke manier ingevuld. In vergelijking met het boek dat door Welles & Co. uitgegeven werd, zien we hier een andere sensibiliteit aan het werk. Het verschil tussen beide 'reeksen' zou als volgt verwoord kunnen worden: het boek van Welles & Co. kijkt met een negentiende-eeuwse sensibiliteit naar de laan. De laan verschijnt er als een paradeplaats, niet voor troepen maar voor de kuierende stadsbewoner die

zich laaft aan de grootsheid van de laan. Men leest de laan toch vooral esthetisch: als een leverancier van fraaie gevels, vitrines en koopwaren. De reeks van de Byron C° laat zich daarentegen lezen als een voorafspiegeling van een mogelijke toekomst waarbij men de laan bekijkt in functie van wat ze kan worden. Het is een harde, inventariserende blik die de laan opvat als een plek waar de economische opportuniteiten voor het grijpen liggen. Het zijn twee radicaal verschillende reacties op eenzelfde fenomeen, met name dat er blijkbaar iets op het spel staat op Fifth Avenue. De ene kiest voor een eerder behoudsgezinnd antwoord (negeert de verandering), de ander ziet in de transformatie een mogelijkheid om zaken te doen.

3. [1916] *The History of a Great Thoroughfare*

In 1916 verscheen het derde met fotografische afbeeldingen geïllustreerde boek over Fifth Avenue. Het is een dun boekje (72 pagina's dik), heeft het formaat van een compact tijdschrift en kostte 10 cents. De uitgeverij was de op Fifth Avenue gevestigde The Thoroughfare Publishing Company. De wat pompeuze titel van het boekje luidt: *The History of a Great Thoroughfare*. In de ondertitel wordt de ambitie van het boek echter al meteen wat bescheidener: het beoogt zeker niet de geschiedenis van Fifth Avenue weer te geven, maar wenst zich te beperken tot 'A few facts concerning Fifth Avenue and it's (sic) adjacent streets'. De publicatie valt uiteen in drie grote delen. Na de titelpagina volgen 11 bladzijden met enkel reclameboodschappen (niet noodzakelijk van bedrijven, diensten, winkels die op de laan zelf terug te vinden waren – zo is er op de eerste rechterpagina een advertentie van Lucille Gowns die twee winkels uitbaatte in West 37th Street), dan volgt er een 25 bladzijden lange tekst rijkelijk geïllustreerd met reclameboodschappen en (foto)grafische afbeeldingen van de laan zelf, om ten slotte te eindigen met een deel van 27 bladzijden waarin advertenties en fotografische beelden van Fifth Avenue elkaar afwisselen.

De openingszin van het tekstgedeelte zet het uitzonderlijke karakter van Fifth Avenue meteen in de verf:

‘There is nothing so typical of New York, its greatness, its wealth, its progressiveness and its ever-changing variety, as its most splendid thoroughfare.’⁷²⁰

Het is een standaardopening die de laan uitroept tot symbool van alles wat New York groots en uniek zou maken. Wel opvallend is de zin die hier meteen op volgt: hij breekt de laan op in verschillende delen. Alhoewel Fifth Avenue meer dan 3 mijl lang is, mag de laan enkel tussen Madison Square en 92nd Street (de plaats waar de woning van Andrew Carnegie staat) ‘the most magnificent street in the world’ genoemd worden.⁷²¹ Vandaar dat dit tekstgedeelte dan ook ingeleid wordt door een opname van Madison Square en niet bijvoorbeeld door een foto van Washington Square, de plaats waar de laan feitelijk begint. Er is overigens nog iets opvallends aan de opname van Madison Square. De samensteller van het boek heeft gekozen voor een beeld dat naar het zuiden is georiënteerd: we zien het punt waar Fifth Avenue en Broadway elkaar kruisen, het beginpunt van Madison Square. (ILL. B 32) Het park zelf bevindt zich niet in beeld. Rechts zien we nog een deel van de gevel van het fameuze Fifth Avenue Hotel, dieper in het beeld zien we de plaats waar in 1902 de Fuller Building (het Flatiron) zou verrijzen maar waar nu nog enkel een bescheiden constructie van drie verdiepingen hoog te zien is. Men heeft met andere woorden gekozen voor een beeld dat het verleden toont, niet de huidige situatie. De keuze voor dit beeld suggereert dat de ‘ware’ betekenis van Fifth Avenue toch eerder in haar verleden gezocht moet worden, dan wel in haar huidige verschijningsvorm.

De andere delen, het begin en einde van de laan, worden eerder stiefmoederlijk behandeld: ze horen blijkbaar niet echt tot Fifth Avenue. Zo wordt het deel tussen Washington Square en Madison Square omschreven als ‘partially reminiscent and partially a nightmare’.⁷²² Het maakt nog wel deel

⁷²⁰ *The History of a Great Thoroughfare. A few facts concerning Fifth Avenue and its (sic) adjacent streets*, The Thoroughfare Publishing Co., 1916, New York, z.p.

⁷²¹ De volledige zin gaat als volgt: ‘Taking it in a stretch of a little over three miles, from Madison Square to the home of Andrew Carnegie, it is to-day the most magnificent street in the world.’ (Idem)

⁷²² Idem.

uit van de laan en deelt hier en daar nog in haar prestige – er zijn nog steeds sporen van het illustere verleden op aan te treffen en men kan het moeilijk als uitgesproken armoedig of lelijk omschrijven –, maar het presenteert de specifieke kwaliteit van Fifth Avenue op zijn best slechts zijdelings: het imponeert door de grootschaligheid van zijn utilitaire constructies (en door de economische macht van het kapitaal dat ze representeren), niet door de schoonheid ervan.⁷²³ Het appelleert met andere woorden aan een ruwere sensibiliteit, terwijl het middendeel de bezoeker heel wat verfijndere impressies schenkt. Het laatste deel van de laan, dat na Central Park Harlem binnen duikt, wordt met één simpel woord omschreven: chaos ('Beyond this the Avenue is chaotic').⁷²⁴ Het middendeel wordt vervolgens nog eens in twee stukken verdeeld. Het ene wordt de Via Appia van luxueuze weelde genoemd, het andere wordt als een bucolische ruimte beschouwd.⁷²⁵ Het deel dat loopt van Madison Square tot 59th Street bestaat voornamelijk uit handelszaken, het deel dat begint vanaf het moment dat Fifth Avenue Central Park ontmoet, is louter voorbehouden voor private woningen. Samen vormen ze het meest prestigieuze deel van Fifth Avenue. Ze staan symbool voor de weelde, de grootsheid en de vooruitstrevendheid van het moderne New York. De twee belangrijkste functies van de laan – commercieel en residentieel – worden hier radicaal van elkaar gescheiden. Er is geen vermenging, ieder heeft haar deel van de laan toegewezen gekregen.

De tekst wil een idee geven van de vele transformaties die de laan de laatste dertig jaar ondergaan heeft. Steevast zet hij daarbij het contemporaine Fifth Avenue af tegen het oude Fifth Avenue. De tekst (en de beelden die de tekst begeleiden) roepen de lezer voortdurend op het oude Fifth Avenue visueel te vergelijken met de huidige incarnatie van de laan: men vertelt (en toont) hoe stedenbouwkundige verordeningen – zoals een in het eerste decennium van de 20^{ste} eeuw genomen beslissing tot verbreding van de laan bijvoorbeeld –

⁷²³ 'These utilitarian structures may not appeal to one's sense of beauty, but there is a certain majesty about them and they rise over the graves of many architectural blunders of an inartistic period.' (Idem)

⁷²⁴ Idem.

⁷²⁵ 'From Madison Square to Central Park, it is the Via Appia of opulence. Beyond, it is Arcady.' (Idem)

het architecturale voorkomen van de laan veranderd hebben, hoe gebouwen vaak verrassend snel van functie en aanzijn veranderden, hoe de lichte industrie via imposante (maar lelijke) loftgebouwen vaste voet aan de grond gekregen heeft, enzovoorts. Het leesboek wil de lezer inzicht bieden in het historische traject dat Fifth Avenue sinds zijn conceptie afgelegd heeft. De vergelijking waartoe deze historische benadering aanzet, levert op zijn minst een dubbelzinnige lectuur van de laan op. Door de invasie (een tussentitel in de tekst heeft het over 'The Business Invasion') van handel en industrie is er blijkbaar veel verloren gegaan. Het strikt residentiële karakter van de laan is vervangen door een mengeling van stedelijke functies en ook de statige rust van weleer is vervlogen. Kortom, Fifth Avenue is ontegensprekelijk een deel van zijn oude charme kwijtgeraakt. Tegelijkertijd zouden al deze veranderingen niet zonder meer negatief te noemen zijn: ze zijn eveneens het bewijs voor het onmetelijke succes van de laan. Dat succes laat zich blijkbaar het beste aflezen uit de immer stijgende grondprijzen: in de tekst wordt tot drie keer toe stilgestaan bij de waanzinnige waardevermeerdering van de grond op Fifth Avenue (één voorbeeld slechts: drie grote lappen grond gekocht door een zekere John Mason rond 1815 voor \$2,500 zijn een eeuw later meer dan \$55,000,000 waard). In de strijd tussen de monetaire waarde van de grond en de emotionele waarde verbonden met het oude beeld van Fifth Avenue moet de tweede meer dan eens het onderspit delven.

Wat verdwijnt, zijn de in steen gezette resten van het oude Fifth Avenue. Wat blijft, zijn de (minder tastbare) herinneringen. De tekst haalt voortdurend herinneringen op aan gebeurtenissen die plaatsgevonden hebben op de laan: de door vermaarde mannen georganiseerde paardenwedrennen, het levendige clubleven van weleer, de in weelderige salons gehouden luisterrijke feestjes, enzovoorts. Het specifieke karakter van Fifth Avenue wordt op die manier verbonden met zijn bewoners en hun gebruik van de laan als een semipublieke ruimte voor hun diverse sociale activiteiten. Zij, de bewoners, geven de laan haar specifieke kleur en smaak. Opnieuw zien we hoe het reële Fifth Avenue (de materiële versie) opzijgeschoven wordt ten voordele van een ander Fifth Avenue, dat verschijnt in de op de laan verrichte efemere (sociale) activiteiten. De lijn die het 'oude' en het 'nieuwe' Fifth Avenue met elkaar verbindt, is eerder sociaal dan wel architecturaal van aard (de harde steen blijkt vreemd genoeg veel minder stabiel te zijn dan de voorbijgaande sociale functies die zich op de avenue geënt hebben). Deze sociale activiteiten

hebben in de loop van de tijd weliswaar een andere vorm gekregen – private kunstgalerijen bijvoorbeeld zijn vervangen door een voor het grote publiek toegankelijke museum –, maar ze blijven fundamenteel verbonden met het residentiële leven op de laan.

Fifth Avenue verschijnt hier als een machine die herinneringen produceert. Deze manier van kijken naar de laan geeft aanleiding tot een vreemde (en onverwachte) paradox. Herinneringen worden immers vooral daar geproduceerd waar de geschiedenis het woeligst is. Vandaar dat het deel van de laan tussen Washington Square en Central Park, waar zich de meeste (en hevigste) veranderingen voorgedaan hebben en waar al die invasies en transformaties een diepe indruk nagelaten hebben, meer herinneringen zal kunnen voortbrengen dan andere delen van de laan. Zo zijn er veel minder verhalen te sprokkelen over ‘upper Fifth Avenue’, het deel van de laan dat aan Central Park grenst. Dat tweede deel vertegenwoordigt immers een andere fase in het bestaan van de laan: hier is geen sprake van reconstructie, maar eerder van constructie. Het is een vers deel, waar de gebouwen nog nieuw zijn, de bewoners pas net gearriveerd. Dit gedeelte van de laan is dan ook eerder spaarzaam bedeed met herinneringen.⁷²⁶ Vanuit dit perspectief wordt het mogelijk een ander criterium te hanteren om Fifth Avenue op te delen. Dit criterium heeft niets te maken met de twee belangrijkste stedelijke functies die de laan zou vervullen – commercieel en/of residentieel – maar met het vermogen herinneringen op te roepen. Op basis hiervan zou de laan dan uiteenvallen in twee grote delen: een oud deel met veel geschiedenis en een nieuw deel waaraan nog geen herinneringen vastkleven. De naam ‘Fifth Avenue’ verwijst dan eerder naar een geschiedenis, dan wel naar een concrete, eenvoudig te lokaliseren plaats. Het nieuwe deel, het hoger gelegen deel dat langs Central Park loopt, kan dan nog niet ten volle tot ‘Fifth Avenue’ behoren omdat er slechts weinig herinneringen aan verbonden zijn. Het ligt ruimtelijk wel in het verlengde van wat eraan voorafgaat, en functioneel herhaalt het zelfs één van de oudste functies waarvoor de laan bekend stond, maar temporeel is het er radicaal van gescheiden. Met andere woorden: de plaats die het meest in overeenstemming is met het gangbare beeld van Fifth

⁷²⁶ ‘Above Sixtieth Street, the mile and a half of houses facing the Park has been called millionaires’ row. It represents construction more than reconstruction and as yet has not many memories.’ (Idem)

Avenue als een residentiële woonwijk, is meteen ook dat deel dat zich nog niet in het geheugen genesteld heeft en dat men dus kan ervaren als een vreemd (want nog niet geïncorporeerd) element. Bekeken vanuit de dynamiek die het eerste deel van de laan kenmerkt – een dynamiek die men nog zo mag betreuren – lijkt dit nieuwe gedeelte tot een andere tijd te behoren. Het is een atavistische stuip trekking waar het residentiële verleden nog een laatste (?) keer in al zijn zuiverheid mag verschijnen, terwijl deze functie eigenlijk al niet meer relevant is voor de laan. De toekomst van Fifth Avenue ligt in wat er in de benedenstad gebeurt (de intrusie van de handel), niet in wat er langs Central Park verrijst.

Die spanning tussen een laan die vooral in de herinnering van de stadsbewoners voortleeft en haar materiële verschijningsvorm, komt niet alleen in de tekst aan bod, maar wordt ook zichtbaar in de beelden. De beelden zijn verdeeld over de drie verschillende secties van het boek. De eerste sectie bevat enkel advertenties en dus geen beelden van de laan. De meeste beelden (30) vinden we terug in de tweede sectie waar de geschiedenis van de laan in het kort verteld wordt. Zoals het hierboven besproken openingsbeeld (van Madison Square) al duidelijk maakt, tonen de beelden in dit deel de laan zoals die er in het laatste decennium van de 19^{de} eeuw uitzag. Van de dertig afbeeldingen zijn er 21 fotografisch, 9 grafisch (en van die grafische afbeeldingen zijn er twee in kleur). Twaalf afbeeldingen zijn straatgezichten (dus beelden die niet scherpstellen op een particulier gebouw, maar een deel van de laan in het vizier nemen), zestien beelden tonen een gebouw en twee beelden tonen de mensenmassa (een foto van een parade en een gravure van een paasfeest). Opmerkelijk is dat van de zestien beelden die gewijd zijn aan een gebouw er acht belangrijke publieke instellingen en/of infrastructuurwerken tonen: er zijn twee opnames van het Croton Reservoir op 42nd Street (de latere site van de New York Public Library), drie beelden (een foto en twee gravures) van onderwijsinstellingen (het Rutgers Institute, het Rutgers College en Columbia College), een foto van de Lenox Library, een foto van een hospitaal (St. Luke's Hospital) en ten slotte nog een foto van Chickering Hall, een bekende concertzaal. Al deze gebouwen en de erin gevestigde instellingen waren op het moment van publicatie niet langer aanwezig op de laan. Ze waren ondertussen geschiedenis geworden.

Er is een tweede serie beelden in het derde deel van het boek, na de tekst. Dit deel wordt ingeleid door een titelpagina: 'The following pages are devoted to announcement of prominent establishments identified with the development of Fifth Avenue and adjacent streets'. Het bevat vooral advertenties, maar tussen de advertenties staan ook fotografische beelden van de laan. Het gaat in totaal om 15 beelden, waarvan er 14 de contemporaine laan tonen (slechts één beeld gaat even terug in de tijd en toont een door paarden getrokken rijtuig dat enkele decennia geleden als openbaar vervoer diende). Van de 15 opnames zijn er zeven van woningen (ze bevinden zich allemaal boven 60th Street), 3 van de stedelijke drukte (de Easter Parade, het stedelijk gewoel in de buurt van 42nd Street), twee van een plein (respectievelijk Madison Square en The Plaza). Slechts twee beelden laten iets van het commerciële aspect van de laan zien: de ene foto toont de winkel van J.M. Goulding & Co., de andere is een straatgezicht van de commerciële drukte in de buurt van 34th Street.

Sommige sites worden twee keer getoond (zo krijgen we het stadsblok tussen 46th en 47th Streets tweemaal te zien en ook de stadsblokken in de buurt van 34th Street worden tweemaal behandeld), Madison Square wordt zelfs driemaal gefotografeerd. Maar door de verdeling van de beelden over twee duidelijk van elkaar onderscheiden katernen, wordt elke vergelijking tussen verleden en heden tegengegaan. Meer zelfs, soms staan de beelden zelfs niet in chronologische volgorde (van oud naar nieuw). Dat geldt bijvoorbeeld voor de drie opnames van Madison Square. De eerste opname, waarmee de eerste beeldkatern opent, toont Madison Square ergens in het midden van de jaren negentig (in elk geval voor de bouw van de Fuller Building – beter bekend als de Flatiron Building – die in 1902 ingehuldigd werd), het tweede beeld is een tekening van een houten cottage (Madison Cottage) die zich ten tijde van de Burgeroorlog op diezelfde plaats bevond. Het derde beeld ten slotte bevindt zich in de tweede beeldkatern en toont de contemporaine versie van het meest noordelijk gelegen deel van Madison Square. (ILL B. 33-34) Het eerste beeld is laatnegentiende-eeuws, het tweede dateert van een periode toen er nog geen sprake was van Fifth Avenue, het derde toont de hedendaagse situatie.

De opmerkelijke verschillen tussen deze drie beelden vertellen iets over de radicale mutatie die Madison Square in de loop van zijn geschiedenis

ondergaan heeft: van een lege, rurale ruimte tot een grootstedelijk plein vol leven, beweging en drukte, van een houten, fragiele constructie in een pastorale omgeving tot een samenklontering van solide stenen gebouwen in een verstedelijkte ruimte, van een geïsoleerde uitspanning tot een divers aanbod van de meest verscheiden stedelijke functies. Door de chronologie door elkaar te halen – men toont eerst een opname uit het recente verleden, dan het oudste beeld en ten slotte pas het contemporaine beeld – toont men niet de ontwikkelingsgeschiedenis, maar volgt men een springerig parcours. Dit spelen met de chronologie heeft als resultaat dat men eerder de breuklijnen accentueert, dan wel de continuïteit. De contemporaine vorm van Fifth Avenue verwijst op geen enkele manier meer terug naar zijn bescheiden oorsprong. Meteen wordt het onduidelijk hoe dit heden zich uit dat verleden heeft kunnen ontwikkelen: dat ‘dit’ voortgesproten is uit ‘dat’ ontsnapt aan het menselijk bevattingsvermogen. De historische ontwikkeling van de laan verschijnt hier niet als een geleidelijk proces, maar als een brutale (en uiteindelijk onverklaarbare) sprong. Zelfs in die bescheiden 35 jaar tussen de eerste en de laatste opname van Madison Square is de laan op die plaats onherroepelijk veranderd (een ervaring die visueel nog beklemtoond wordt door de verandering in de oriëntatie van de camera: in het eerste beeld kijken we naar het zuiden, dus naar het verleden, in het laatste beeld kijken we noordwaarts, de richting die de stad is uitgegaan).

Ook de manier waarop de beelden georganiseerd worden (historische opnames in het eerste deel, actuele beelden in het tweede deel), versterkt dit idee nog van een schoksgewijze ontwikkeling. Ze suggereert dat de ontwikkeling van de laan niet geleidelijk gebeurd is maar eensklaps en radicaal: heden en verleden van de laan hebben niets meer met elkaar te maken (er zijn geen sporen van het ‘oude’ Fifth Avenue meer aan te treffen). Een vergelijking tussen oud en nieuw heeft zelfs geen zin meer, zo totaal is het verleden van de laan uitgewist. Maar ook ruimtelijk is de laan hopeloos verbrokkeld. Terwijl men in het tweede deel er nochtans over waakt om beelden bij elkaar te plaatsen die een gelijkaardig onderwerp vastleggen – zoals de pagina met twee opnames van het stedelijk gewoel voor de New York Public Library (**ILL. B 35**) of de pagina’s met telkens twee foto’s van woningen (**ILL. B 36**) – is er toch een pagina waarop twee foto’s staan die juist opmerkelijke verschillen tonen. Het bovenste beeld op de pagina toont de stedelijke drukte en chaos die de laan overspoelt tijdens de Easter Parade,

terwijl het onderste beeld een verstilte opname is van een lege laan met moderne, luxueuze woningen. (ILL. B 37) De verschillen in ritme, in stedelijke ervaring die door deze beelden opgeroepen worden, zijn niet meer te overbruggen. Fifth Avenue is definitief een gebroken laan. De uitgever probeert de visuele schok van deze vaststelling nog wat te temperen door de historische beelden niet rechtstreeks met de contemporaine beelden in contact te brengen of door de tegenstellingen tussen de beelden die op een enkele pagina verschijnen af te zwakken, maar voor de aandachtige lezer staat het vast: Fifth Avenue is hopeloos verdeeld. Het contemporaine Fifth Avenue heeft niets meer met het oude Fifth Avenue te maken en het residentiële deel heeft zich resoluut afgescheiden van het commerciële deel van de laan.

4. (1924) *Fifth Avenue old and new, 1824-1924*

Het vierde fotografisch geïllustreerde boek verscheen in 1924.⁷²⁷ *Fifth Avenue old and new, 1824-1924* werd uitgegeven door de Fifth Avenue Association. Het is een gedenkboek: de aanleiding voor de publicatie was de viering van de honderdste verjaardag van de opening van (het eerste deel van) Fifth Avenue. De ambitie van het boek: een geschiedenis schetsen van de historische ontwikkeling van de laan. Dit opzet kan al meteen afgeleid worden uit de afbeelding die de cover siert. De cover is in kleur en bevat een afbeelding van een oude kaart met daarop getekend het tracé van Fifth Avenue. Links bovenaan en rechts in het midden zijn twee vignetten toegevoegd: de ene gravure toont Fifth Avenue ter hoogte van 42nd Street in het midden van de 19^{de} eeuw (met links het Rutgers Institute en rechts het Croton Reservoir), de andere toont diezelfde plek op het moment van publicatie (met de New York Public Library én een verkeerstoren). (ILL. B 38) De afbeelding herhaalt wat de titel belooft: het boek zal handelen over de historische ontwikkeling van de laan, over hoe nu zich verhoudt tot toen.

Het boek is 31 cm. hoog en 23 cm. breed, het bevat 196 bladzijden, waarvan 126 tekst en 64 advertenties. Het boek bestaat uit drie (ongelijke) delen. Na een kort voorwoord volgt een eerste deel met een tekst van Henry Collins Brown getiteld 'Old Fifth Avenue'. Zijn tekst begint op bladzijde 17 en loopt

⁷²⁷ H.C. Brown, *Fifth Avenue old and new, 1824-1924*, New York, Fifth Avenue Association, 1924.

door tot bladzijde 96. Vanaf bladzijde 99 begint een nieuw deel, de tekst van William H. Pendrick met als titel 'Fifth Avenue To-Day'. Zijn tekst loopt door tot bladzijde 124 (en is dus merkkelijk korter dan de tekst van Brown). Ten slotte is er nog een derde deel, het sluitstuk van het boek. Dat deel bevat 64 pagina's advertenties van handelszaken op de laan of in de onmiddellijke buurt ervan. De advertenties worden ingeleid door een titelpagina waarop het volgende staat: 'The following pages are dedicated to the men and the institutions whose efforts have helped to make possible THE FIFTH AVENUE OF TODAY'. De erin opgenomen reclameboodschappen zijn dus meer dan louter advertenties: het is een plaats waar handelaars de kans krijgen hun visie op en bijdrage aan de laan in de verf te zetten. Het woord speelt een belangrijke rol in het boek, maar dat geldt evenzeer voor het beeld. Het boek bevat naast fotografische beelden ook afbeeldingen van schilderijen, posters, aquarelprenten,... Tekst en beeld verzorgen samen het verhaal van het boek.

In het voorwoord leggen de auteurs, John H. Towne (voorzitter van de raad van bestuur) en Robert Grier Cooke (voorzitter van de associatie zelf), uit wat de associatie ertoe aangezet heeft dit gedenkboek te publiceren. De viering van de honderdste verjaardag van de opening van de laan bood volgens hen een unieke gelegenheid om de geschiedenis van de laan nog eens te vertellen. Natuurlijk zijn beide auteurs er zich van bewust dat die geschiedenis al meermaals verteld is, en zelfs goed verteld is, maar 'the previous books emphasized only certain phases of the Avenue's greatness'.⁷²⁸ Dit boek daarentegen beoogt een alomvattend verhaal te vertellen. Het boek is 'a survey comprehensive enough to bring together the forces embraced in the Greater Fifth Avenue of the twentieth century and the traditions of the old Fifth Avenue'.⁷²⁹ Deze nadere bepaling verraaft meteen het eigenlijke, dieperliggende opzet van het boek: het hogere doel bestaat erin de krachten die de hedendaagse laan vormgeven samen te brengen met de tradities van weleer. Het gaat erom aan te tonen dat de historische ontwikkeling van de laan in de afgelopen honderd jaar gekenmerkt wordt door continuïteit (even verderop in de tekst wordt het opzet van het boek dan ook samengevat als 'to

⁷²⁸ John H. Towne & Robert Grier Cooke, 'Foreword', in: H.C. Brown, *Fifth Avenue old and new, 1824-1924*, New York, Fifth Avenue Association, 1924, p. 13.

⁷²⁹ Idem.

trace the romance, art and industry of the Fifth Avenue section as a continuous historical development, from 1824 to 1924').⁷³⁰ In de omvorming van Fifth Avenue tot een laan met naam en faam spelen de zucht naar avontuur, kunstzinnigheid en vlijt een even belangrijke rol.

Motor van de ontwikkeling van Fifth Avenue is wat de auteurs 'civic consciousness' noemen, een attitude waarover de eerste bewoners en gebruikers van de laan beschikten, net zo goed als een latere groep van mensen die zich organiseerden om de laan te redden van haar nakende ondergang. De Fifth Avenue Association, want daarover gaat het uiteraard, ontstond op een moment dat de laan in een diepe crisis verkeerde. De auteurs spreken van 'destructive forces', die vrijkwamen met de snelle en ongebreidelde groei noordwaarts van de stad, krachten die de laan permanent dreigden te beschadigen. De associatie, zo luidt het verderop, 'entered upon its work at the psychological moment which divides chaos from control'.⁷³¹ De associatie heeft met andere woorden een actieve (en uiterst belangrijke) rol gespeeld in de ontwikkeling van de laan, vandaar dat zij met recht en reden ook een plaats voor zichzelf kan opeisen in het verhaal dat de geschiedenis van de laan wenst te vertellen. Beide auteurs gaan dan ook even dieper in op de doelstellingen van de associatie en de middelen die zij inzetten om die doelstellingen te realiseren.

Het doel is duidelijk: het verzekeren van de 'commercial progress and the growth of land values' en het beschermen van 'the highest standards of the section'.⁷³² Om dat doel te bereiken was samenwerking met andere stedelijke entiteiten nodig. Als voorbeeld van zo'n geslaagde samenwerking verwijzen de auteurs naar de 'Save New York'-campagne, een campagne waarin de stedelijke overheid, de politie en de associatie samenwerkten om de kleding-nijverheid van Fifth Avenue te weren en te verplaatsen naar de buurt rond 7th Avenue. Verder vermelden ze nog andere initiatieven door de associatie genomen, zoals het weghalen van 'projecting signs', van 'sidewalk obstructions', het verbreden van de laan, het opvoeren van 'police protection'

⁷³⁰ Idem.

⁷³¹ Idem.

⁷³² Ibidem, p. 14.

en ten slotte het weren van ‘peddlers and loiterers’.⁷³³ Speciale aandacht gaat uit naar het probleem van het toenemende verkeer op de laan: ‘The problem of traffic regulation received scientific study’.⁷³⁴ Meer zelfs: het optreden van de associatie op de laan, zo stellen de auteurs, zou nog het beste vergeleken kunnen worden met de manier waarop een verkeerstoren functioneert (‘The Fifth Avenue Association functions in its civic work much like the traffic tower functions in the field of traffic regulation.’⁷³⁵). Het verklaart meteen waarom een afbeelding van een verkeerstoren de cover van het boek siert en waarom we op bladzijde 97, het scharnierpunt tussen de tekst van Henry Collins Brown en die van Willem J. Pedrick, opnieuw een foto van zo’n verkeerstoren kunnen vinden. De associatie deed niet alleen een beroep op de wetenschap, maar riep ook de kunst te hulp: ‘Never losing sight of the fact that art and industry go hand in hand, the Association has promoted architectural harmony’.⁷³⁶ Wetenschappelijke studie enerzijds, esthetische sensibiliteit anderzijds: de associatie put uit deze twee (op het eerste gezicht wat tegenstrijdige) denkkaders om haar programma te realiseren. Dat wetenschap en kunst hier zo probleemloos naast elkaar geplaatst worden, bevestigt eens te meer hoezeer de associatie geen breuken of verschillen erkent.

a) Deel I: Henry Collins Brown

Het eerste deel van het gedenkboek is toevertrouwd aan een gastauteur, Henri Collins Brown (de net aangestelde president van het Museum of the City of New York). Zijn opdracht bestond erin omstandig over het oude Fifth Avenue te vertellen (de geschiedenis van Fifth Avenue van 1824 tot aan het begin van de 20^{ste} eeuw). Hij brengt geen stedenbouwkundig relaas dat de aanleg van de laan stapsgewijs volgt, maar grossiert vooral in anekdotes. Toch beoogt hij met zijn verhaaltjes meer dan het louter ophalen van herinne-

⁷³³ Idem.

⁷³⁴ Idem.

⁷³⁵ Idem.

⁷³⁶ Idem.

ringen aan de oude stad. Zijn selectie verhalen en anekdotes is erop gericht het uitzonderlijke karakter van de laan te demonstreren. Dat begint al met de manier waarop de auteur het begin van de aanleg van Fifth Avenue schetst. Zo vermeldt hij dat de laan niet in een keer gerealiseerd werd maar in fases. Hij schrijft deze schoksgewijze aanleg toe aan de topografie van het landschap dat de laan doorkruiste: eerst moest het land getemd worden, moesten er belangrijke niveaoverschillen overwonnen worden, zodat de laan als een kaarsrechte lijn doorheen het landschap kon gaan (de laan werd aangelegd 'through the land').⁷³⁷ De aanleg van de laan verschijnt hier als één van die imposante bouwplaatsen waar de mens het opneemt tegen een hem vijandig gezind landschap, waar de eeuwige strijd tussen cultuur en natuur zich voltrekt. De auteur benadrukt dan ook dat het oorspronkelijke landschap waar de laan doorheen getrokken werd nog steeds duidelijke sporen vertoonde 'of its primeval loneliness'.⁷³⁸

De oppositie tussen natuur en cultuur is echter niet de enige die een rol speelt in dit verhaal. Ook de plaats waar de laan begint, aan Washington Square, is een complexe, zelfs wat dubbelzinnige ruimte. De nobele triomfboog waar alles begint ('that noble arch erected to the memory of Washington') staat haaks op de rest van Greenwich Village (waartoe het park behoort), een regio die door de auteur als 'less formal and more Bohemian than any other part of town'⁷³⁹ omschreven wordt. Wel dient opgemerkt te worden, zo stelt de auteur even verderop in de tekst, dat dit romantische begin van de laan in de artiestenkolonie van Greenwich Village het statige karakter ervan niet aantast, integendeel zelfs. Zo herinnert de auteur de lezer eraan dat dit stadsdeel zowel 'Tom Paine, author of 'Common Sense' which crystallized the sentiment that successfully brought on the Revolution' als 'Col. Johathan Trumbull, the famous early American portrait painter'⁷⁴⁰ tot haar inwoners kon rekenen. Greenwich Village, zo besluit hij, stamt dan ook

⁷³⁷ Henry Collins Brown, 'Old Fifth Avenue', in: H.C. Brown, *Fifth Avenue old and new, 1824-1924*, Fifth Avenue Association, New York, 1924, p. 18.

⁷³⁸ Ibidem, p. 17.

⁷³⁹ Ibidem, p. 22.

⁷⁴⁰ Ibidem, p. 28.

af van een 'decided aristocratic lineage and is by no means an unworthy sponsor for the imposing avenue to which it gives birth'.⁷⁴¹ Wat aanvankelijk als tegenstelling opgevat werd, blijkt er dus uiteindelijk geen te zijn: de tegengestelde karaktertrekken van de geboorteplaats van de laan (plechtstatig versus grillig, formeel versus speels) staan niet tegenover elkaar, maar zijn hiërarchisch geordend: 'stately' zal altijd boven 'whimsical' staan.

De plaats waar de laan aanvangt, biedt echter ook nog om twee andere redenen een interessant aanknopingspunt om haar geschiedenis beter te kunnen begrijpen. Een eerste reden is Washington Square zelf. Het plein is immers zelf voortdurend (en soms radicaal) van aanzicht veranderd: 'a Potter's field originally (...) it had also been used for public executions'.⁷⁴² Van een armenkerkhof tot een plaats voor openbare executies: de geschiedenis van de plaats oogt niet fraai. Maar, zo gaat de auteur verder, 'all this unsavory past was forgotten when the city took over the land, drained the surface water, filled the crevices, and covered it with bright green sod'.⁷⁴³ De manier waarop de auteur deze transformatie van een kerkhof tot een park beschrijft, is om twee redenen interessant: ten eerste maakt hij zo duidelijk dat plaatsen veranderlijk zijn, een kenmerk dat ook aan de laan zelf toegeschreven wordt (zoals al zou mogen blijken uit de geboorte van de laan zelf, waarbij woeste natuur, bedekt met kreupelhout en struikgewas ('covert and thicket'), razendsnel transformeerde tot een laan vol met 'stately office buildings and luxurious homes of commerce').⁷⁴⁴ Niets ligt vast, alles is vluchtig, zo lijkt het wel. Ten tweede suggereert de auteur hier dat een dergelijke verandering een totale negatie van het voorgaande kan betekenen: men dekt het verleden toe, onttrekt het aan de blik. Maar, zo maakt hij meteen duidelijk, dit uitvegen van het verleden houdt een verbetering in. Van het wat bedenkelijke begin als finale onderkomen van daklozen en nietsnutten, naar een grootstedelijk en populair park: deze radicale transformatie kan alleen maar als een verbetering begrepen worden. Er is hier

⁷⁴¹ Idem.

⁷⁴² Idem.

⁷⁴³ Ibidem, p. 24.

⁷⁴⁴ Ibidem, p. 18.

duidelijk sprake van 'progress'. Verandering moet dus niet gevreesd worden, ze is vaak noodzakelijk om een bestaande, scheve situatie recht te trekken.

Maar Washington Square is ook nog om een andere reden belangrijk. Aan de rand van het plein, in de directe omgeving van de laan, liggen de gebouwen die toebehoren aan de New York University (hier gesticht in 1837). Het gaat de auteur echter niet zozeer om de gebouwen zelf, maar wel om de geleerden die er een tijdlang verbleven hebben. Hij noemt er twee: 'Professor William Draper, who made the first image of a human face on a photograph (the original plate is now in the British Museum) and Professor S.F.B Morse, who successfully developed the telegraph'.⁷⁴⁵ En ook 'Colt, the recognized inventor of the revolver' schijnt er een student geweest te zijn.⁷⁴⁶ Het is aan deze mannen dat de plaats haar naam en faam te danken zou hebben. Ook verderop in de tekst somt de auteur verschillende fenomenen op die voor het eerst opdoken op Fifth Avenue. Zo ontving de laan de 'first marble dwelling house in the city of brownstones', kon ze rekenen op de 'first art gallery of any importance', was ze de geboorteplaats van het theater en de theaterstukken die er opgevoerd werden waren daarenboven experimenteel (dus vernieuwend), bezat ze met het 'world-famous' Delmonico's niet alleen het eerste verfijnde restaurant van Amerika, maar ook een belangrijk sociaal centrum en meteen ook de plaats van waaruit het eerste telegram naar Europa verzonden werd, kon ze bogen op Chickering Hall, een toonaangevende concertzaal waar 'world-famous artists made their American début', kende ze met de Union Club de 'first in New York erected (building) exclusively for club purposes', kon ze prat gaan op het eerste 'seminary for the higher education of young girls – Rutgers Female College', enzovoorts.⁷⁴⁷ Zo beroemd en belangrijk was de laan dat ze zelfs het onderwerp was van de eerste echte stadsfoto in New York gemaakt. De foto, genomen door Prof. Moore in 1848, toont de Old Brevoort Mansion en is in het boek opgenomen op bladzijde 35. De auteur heeft er het volgende over te melden: 'It was printed on 'salt paper', the first known method of taking photographs, and is undoubtedly the earliest outdoor photograph ever taken in New York'. (ILL.

⁷⁴⁵ Ibidem, p. 24.

⁷⁴⁶ Idem.

⁷⁴⁷ Ibidem, pp. 29-30, 50-51, 84.

B 39)⁷⁴⁸ Fifth Avenue, zoveel is ondertussen duidelijk, loopt voorop op cultureel, wetenschappelijk, technisch en architecturaal gebied.

En ook al zou ze niet de bakermat zijn van al deze belangrijke nieuwigheden, dan nog zou ze uitblinken door de manier waarop het al bestaande gestalte kreeg op de laan: de private woningen zijn ‘marble palaces’, zoals het Stewart House dat prat kon gaan op ‘a magnificence which far eclipsed any previous building in the city’, de hotels zijn wereldvermaard, zoals het Fifth Avenue Hotel dat ‘would far surpass anything the city had known hitherto and which would become of the famous hotels of the world’, de kerken zijn beroemd wegens hun schoonheid, zoals de Madison Square Presbyterian Church die geprezen werd voor haar ‘architectural beauty, and was considered the finest, as it was the last, example of the work of Stanford White’, de clubs zijn gerenommeerd voor hun luxueuze weelde en de standing van hun leden, zoals de Union Club bekend als ‘one of the most wealthiest and most exclusive of New York clubs’, enzovoorts.⁷⁴⁹ Niet alleen de gebouwen en instellingen op de laan zijn uitzonderlijk, ook de mensen die er wonen en werken of elkaar er ontmoeten delen eenzelfde kwaliteit: zonder enige uitzondering gaat het telkens om welbekende, vermaarde mensen. Iedereen die ook maar iets met de laan te maken heeft, krijgt het epitheton ornans ‘famous’. Of het nu gaat om een schilder (‘Col. Jonathan Trumbull, the famous early portrait painter’), om een scheepsmagnaat (‘Moses H. Grinnell, a famous shipping merchant’), om een militair (‘E.D. Morgan, the famous war governor’) of om een bokser (de ‘famous pugilist of his day, Tom Hyer’), telkens wordt er door de toevoeging van het adjectief ‘famous’ gesuggereerd dat het gaat om mensen die excelleren in het domein waarin ze actief zijn.⁷⁵⁰ Op Fifth Avenue kon men enkel de beste en meest verfijnde exemplaren van het menselijk ras aantreffen.

Deze uitzonderlijke mensen dragen bij tot de uitstraling van de laan. Het is dan ook niet verwonderlijk dat de auteur Fifth Avenue uitroept tot het sociale centrum bij uitstek van de stad: het is de plek waar de elite elkaar treft. Ze

⁷⁴⁸ Ibidem, p. 35.

⁷⁴⁹ Ibidem, p. 78, p. 55, p. 68, p. 51.

⁷⁵⁰ Ibidem, p. 28, p. 42, p. 62, p. 86.

ontmoeten elkaar bij Delmonico's, in de weelderige interieurs van de talloze clubs die de laan rijk is, in de hotels met hun rijkelijk versierde ballrooms, in de salons van eminente bewoners, op de spraakmakende bals die er georganiseerd worden. Het sociale leven speelt zich echter niet alleen binnenshuis af, maar ook in de openbare ruimte, op de trottoirs voor de luxueuze handelszaken, op pleinen als Madison Square en The Plaza. Vooral Madison Square zou de toonkamer zijn voor de gegoede klasse. Veel elementen komen er samen en maken van Madison Square het meest levendige plein van de stad: er is de 'ladies mile' van Broadway, een strook met luxewinkels voor vrouwen die eindigt waar het plein begint, er zijn de vele kleine handelszaken op 23rd Street die een divers publiek naar het plein lokken, er zijn ook enkele belangrijke culturele instellingen in de buurt gevestigd (waaronder de eerste incarnaties van het Fifth Avenue Theater en de Madison Square Garden) en er is ten slotte het Fifth Avenue Hotel dat iedereen met enige naam en faam tot zijn trouw cliënteel kan rekenen. Het samenspel van al deze elementen maakte Madison Square tot het sociale hart van de stad: 'Fashion, Clubdom, Sport, Politics and Retail Trade all met here at high tide'.⁷⁵¹ De aantrekkingskracht van het plein was zo groot, dat nog voor het officieel geopend werd (in 1847), er al een migratie aan de gang was van de 'society to this new center'.⁷⁵²

Het centrum van Madison Square, de spil waarrond alles draaide, was echter ongetwijfeld het Fifth Avenue Hotel. Het in 1859 opgeleverde gebouw, zou, zo stipuleert de auteur, tot aan zijn afbraak in 1908 een centrale rol spelen in het sociale en politieke leven van de stad. Verschillende cruciale momenten in de politieke geschiedenis van de stad en zelfs van het land speelden zich af in de ontvangstzalen van het hotel: het was het hoofdkwartier van de Unie ten tijde van de Amerikaanse Burgeroorlog, het plan om Ulysses S. Grant tot president van het land te benoemen werd daar gesmeed en het was ook de vaste vergaderplaats voor de lokale afdeling van de Republikeinse partij. Het sociale belang van het hotel moet tevens blijken uit de indrukwekkende gastenlijst, veel buitenlandse gasten van koninklijke bloede (o.a. 'The Prince of Wales', Don Pedro, de laatste koning van Brazilië, de kroonprins van Siam,

⁷⁵¹ Ibidem, p. 73.

⁷⁵² Ibidem, p. 58.

enzovoorts), belangrijke kunstenaars (Mark Twain was er een reguliere gast), het kruim van de financiële wereld (Jay Gould, 'Jim' Fisk, Commodore Vanderbilt, enzovoorts), succesvolle industriëlen (zoals Cyrus W. Field, die de eerste trans-Atlantische telegraafkabel aanlegde), enzovoorts.⁷⁵³ Iedereen die ook maar iets betekende in de stad, kon met andere woorden op één of ander moment in het hotel aangetroffen worden. Hun aanwezigheid gaf status aan het plein waarop het hotel uitkeek.

Het plein bevatte overigens heel wat 'statues of eminent men, executed by eminent sculptors'.⁷⁵⁴ De auteur is het dan niet alleen te doen om de standbeelden (van de politici Willam H. Seward, Randolph Rogers en Roscoe Conkling bijvoorbeeld) maar ook om de makers van die standbeelden (zoals de drinkfontein van Emma Stebbins en het Farragutt-standbeeld, ontworpen door Stanford White). Terwijl deze standbeelden nog maar eens het politieke belang van het plein en de eromheen liggende gebouwen bevestigen, wijzen de eminente beeldhouwers die ze ontworpen hebben er ook op dat het ook een centrum van kunst en cultuur was. Opnieuw zien we hoe alle dimensies van het menselijk bestaan samenkomen op Fifth Avenue. Of liever: de beste, meest succesvolle en meest verfijnde uitingen ervan. Dat blijkt bijvoorbeeld ook uit de beschrijving van het spektakel van de mensenmassa op het plein door de auteur. Het loont de moeite dit fragment in zijn geheel te citeren:

'Viewing Madison Square from the old "flatiron" junction, the scene was Parisian in its kaleidoscopic cosmopolitan aspect. The white stone façades of the hotels that bounded the Square on the west heightened this impression. The Park at that time was thick with magnificent trees, long since vanished; well-dressed visitors, dainty children and trim nursemaids occupied the benches. Skirting it, an extended line of hansoms, four-wheelers and coupés waited to pick up fares. Your average New Yorker, however, was not addicted to this form of transportation. The rates were exorbitant and there were often disputes concerning distance, as the period was pre-taximeter. But rolling along on the Belgian block pavement were no

⁷⁵³ Ibidem, pp. 59-64.

⁷⁵⁴ Ibidem, p. 69.

end of private equipage of every degree of splendor - victorias, landaus, broughams, phaetons, with an occasional smart tandem or dog-cart.”⁷⁵⁵

Hij beschrijft hier een scène die kosmopolitisch van aard is, die opvalt door haar verscheidenheid, die de vergelijking met Parijs kon doorstaan. Het decor – met de witte, stenen gevels van de hotels en het dicht begroeide park – versterkt dit effect nog. Het is een decor een grootstad waardig. Ook de bezoekers van het park zetten hun beste beentje voor: ze zijn goed gekleed, de kinderen zijn tener en delicaat, de voedsters zijn goed verzorgd. Rijtuigen staan er te wachten op passagiers. Het zijn simpele voertuigen: ‘four-wheelers and coupés’. Daarnaast kan de bezoeker van de laan echter ook een niet aflatende stroom van private rijtuigen zien af- en aanrijden. Hier geen generische voertuigen, maar stuk voor stuk specifieke rijtuigen. Hij somt ze één voor één op: ‘victorias, landaus, broughams, phaetons’. Deze rijtuigen onderscheiden zich door hun grootsheid (‘splendor’). Hun aanwezigheid in de buurt van het park en op de laan brengt iets wezenlijks aan het licht. Dat wat Madison Square, en bij uitbreiding Fifth Avenue, werkelijk uniek maakt, is de aanwezigheid van deze rijtuigen, is de aanwezigheid van de gegoede klasse. Het is een laan gekenmerkt door sociale distinctie. Alle kwalificaties die aan gebouwen, mensen, handelszaken en instellingen toegekend worden (‘famous’, ‘eminent’, ‘imposing’, ‘stately’, ‘distinguished’, ‘noted’, ‘notable’, enzovoorts), leiden tot deze ene conclusie: Fifth Avenue is de plaats waar de elite zich bevindt. Net zoals de zijden rokken die de dames uit deze kringen droegen, was het ‘a society that was fussy and elegant, that rustled a little as it moved’.⁷⁵⁶ Ze was verfijnd, ingetogen, elegant.

Het is precies door de onveranderlijke essentie van Fifth Avenue te verbinden met deze immateriële kwaliteiten, dat de auteur erin slaagt de verschillende (en soms radicale) mutaties van de laan te nuanceren. Verandering is eigen aan de laan, maar ze veroorzaakt nooit een echte breuk. Wat er ook gebeurt, welke zaak zich ook op de laan vestigt, telkens weer beklemtoont de auteur dat ze haar essentiële eigenschap niet aantasten. Vier voorbeelden kunnen dit

⁷⁵⁵ Ibidem, p. 73.

⁷⁵⁶ Ibidem, p. 72.

verder illustreren. Ten eerste, de omvorming van de Astor-woningen tot hotels, respectievelijk het Waldorf Hotel (1893) en het Astoria Hotel (1897). De auteur schrijft: 'With the passing of the old Astor residences, the greatest social center New York had ever known ended, and in its place was to arise an Avenue of Commerce, unique in the annals of the world'.⁷⁵⁷ Met de transformatie verloor Fifth Avenue wel een belangrijk sociaal centrum, maar de commerciële laan die er in de plaats verscheen, blijft wel uniek in de annalen van de wereldgeschiedenis. De functie verandert, maar de faam, het karakter blijft. Ten tweede, de verbouwing van private woningen tot handelszaken. Over die verandering schrijft de auteur het volgende: 'The transition of the houses of 'Marble Row' into business buildings may be summed up as the refinement of the homes giving way to the refinement of service. The new business enterprises respect the spirit of the old walls'.⁷⁵⁸ Hij verwijst naar de mutatie van de residentiële laan in een commerciële met de voorzichtige term 'transitie' (hier dus geen sprake van een invasie, van een bezetting, neen, het gaat om een geleidelijke overgang) en verder beklemtoint hij dat de nieuwe handelszaken die de plaats van de woningen innemen zich kenmerken door eenzelfde verfijning. De nieuwe handelszaken blijven de geest van verfijning waarvoor de laan bekend staat uitdragen. Ten derde: de komst van de clubs. Over de vestiging van deze clubs heeft de auteur het volgende op te merken: 'As the nineteenth century passed its midway mark, clubs began to penetrate the Fifth Avenue residential section. One of the first was the Union Club, founded in 1836, with No. 1 Bond Street as its first home. (...) The following year (1855) the club moved into its new Fifth Avenue building, which was the first in New York erected exclusively for club purposes. From the day the Union Club first opened its doors it was one of the wealthiest and most exclusive of New York clubs, and the names of its organizers are names associated with the history of the city (...)'.⁷⁵⁹ Clubs verdringen private woningen, maar ook hier weer leidt dit niet tot een echte verandering in het karakter van de laan: net zoals de private woningen luxe en exclusiviteit uitstralen, doen ook de clubs dat. Meer nog: de clubleden zijn de mensen die op de laan wonen. Zij garanderen de continuïteit. Of zoals de

⁷⁵⁷ Ibidem, pp. 75-78

⁷⁵⁸ Ibidem, p. 96.

⁷⁵⁹ Ibidem, p. 51.

auteur het enkele pagina's vroeger stelde: 'With the Union Club and the Union League – its contemporaries – and the Century – its senior – the Manhattan Club links the life of primitive old New York with that of the wondrous great Metropolis'.⁷⁶⁰ Ten vierde: de overschakeling van privaat wonen naar collectief wonen. De opkomst van appartementsgebouwen wordt door de auteur op de volgende manier beschreven: 'Until about a year or so ago, property on the Avenue below 12th Street remained in the hands of old families who refused to part with their early homes. A few deaths, however, have served to start the inevitable change, and already half a dozen homesteads have disappeared and luxurious apartment houses have been constructed on these sites. Contrary to the general expectation, this new development has not altered fundamentally the residential character of this section'.⁷⁶¹ Opnieuw dezelfde vaststelling: in tegenstelling tot wat mensen vreesden, leidde de komst van deze appartementsgebouwen niet tot een aantasting van het karakter van de laan, dat blijft residentieel en vooral luxueus. Het is in deze laatste kwalificatie dat de feitelijke identiteit van de laan dan ook gezocht moet worden.

De tekst wordt ondersteund door een amalgaam van beelden: tekeningen (al of niet in kleur) wisselen af met spotprenten, foto's, affiches, stadskarten, enzovoorts. De functie van deze beelden is vooral illustratief. Zo worden er bijvoorbeeld stadskarten getoond op het moment dat de auteur de beslissing tot de aanleg van de laan toelicht: de eerste kaart (tevens de afbeelding waarmee het hoofdstuk opent) toont het oude New York in 1776, ten tijde van de onafhankelijkheidsverklaring. (ILL. B 40) De tweede kaart verschijnt na het omslaan van de pagina en toont de Commissioner's Map van 1811, de kaart die de toekomstige stedenbouwkundige ontwikkeling van New York vastlegde en het dambordpatroon introduceerde. (ILL. B 41) Tussen beide kaarten is er nog een afbeelding van een sloppenwijk aan het oostelijk deel van Central Park, een situatie die volgens het onderschrift tot in 1860 zou blijven bestaan. (ILL. B 42) De drie beelden geven in kort bestek weer hoe drastisch de stad in nog geen 150 jaar wel veranderd is. Van een ruraal landschap, met een complexe topografie en precare bewoning, tot de rigide

⁷⁶⁰ Ibidem, p. 44.

⁷⁶¹ Ibidem, p. 36.

rechte lijn die de Commissioner's Map over het schiereiland trok. De beelden demonstreren met andere woorden de ontwikkeling die de auteur in zijn tekst schetst.

Ook de beelden die hierop volgen, passen volledig in het verhaal van de auteur. Er is altijd een duidelijk verband tussen beeld en tekst: er is een foto van de Washington Arch 's nachts wanneer de auteur het monument voor het eerst introduceert, een gravure van de New York University vergezelt de passage over deze vermaarde instelling, enzovoorts. De beelden tonen niet alleen de belangrijkste gebouwen en instellingen op de laan, maar ook (en dat is een grote nieuwigheid) de laan als publieke ruimte: er is een kleurenlithografie waarop Washington Square als een paradeplaats gebruikt wordt, (ILL. B 43) een gravure die de feestelijke jurken beschrijft die gedragen werden tijdens het bal ter gelegenheid van het bezoek van de Prins of Wales, (ILL. B 44) of een die toont hoe Henry Berghe, een voorvechter van dierenrechten, een koetsier aanspreekt over de abominabele toestand waarin zijn paard verkeert, (ILL. B 45) er is verder ook een kleurenlithografie die het gebruik toont om met een equipage naar Harlem te draven, (ILL. B 46) een foto met kerkgangers op een normale zondag (ILL. B 47), een gravure uit Scribner met een verzameling politici op het trottoir voor het Fifth Avenue Hotel, (ILL. B 48) en een met de leden van een schaatsclub voor hun clubhuis (ILL. B 49). Voor het eerst krijgen we de diverse manieren te zien waarop de laan gebruikt wordt. Het gaat daarbij vooral om het publieke leven op de laan, bezigheden die voor iedereen zichtbaar zijn (zoals parades, converserende mannen, dravende rijtuigen, enzovoorts). Af en toe wordt ons, zo lijkt het althans, een blik gegund op wat er zich in de besloten interieurs van al deze gebouwen zou kunnen afspelen, maar dan nog zien we enkel wat de pers verslaat: de dames die met hun vestimentaire uitrusting op het bal voor de Prince of Wales indruk gemaakt hebben op het verzamelde journaal. Op geen enkel moment toont men echter een interieur. Eerder dan de laan te presenteren als een verzameling van gebouwen, toont dit boek de laan als een complex geheel van verschillende activiteiten.

Ook de diversiteit van de beeldsoorten is opmerkelijk. Foto's, kaarten, gravures, lithografische prenten (in zwart-wit en in kleur) wisselen elkaar af. Foto's zijn in de minderheid: van de in totaal 89 afbeeldingen, zijn er 33 fotografisch (dus bijna veertig procent). Men kiest bewust voor grafische

beelden, ook als er een fotografisch alternatief voorhanden is: zoals bijvoorbeeld de lithografische prent van 'Ye Old Willow Cottage' waarvan we weten dat er een fotografisch beeld bestaat – het is terug te vinden in *The History of a Great Thoroughfare*. (ILL. B 50-51) Deze keuze voor grafische in plaats van fotografische beelden past in het verhaal dat dit deel wenst te vertellen. Het onderwerp is het verleden van de laan, niet haar hedendaagse verschijning. Grafische beelden duwen wat getoond wordt naar een verder verleden dan fotografische. Alleen al door zijn techniciteit wordt het fotografische beeld als actueler beschouwd dan een grafische afbeelding (het is moderner, recenter – bovendien heeft het fotografisch beeld dan nog niet zo lang geleden een plaats verworven in boek en tijdschrift). Maar ook andere verschillen tussen beide media zorgen ervoor dat grafische en fotografische beelden anders gelezen (en dus ervaren) worden. Een (snelle) vergelijking van het fotografisch en grafisch beeld van 'Ye Old Willow Cottage' kan dat verduidelijken.

Beide beelden vertonen opvallend veel overeenkomsten: een gelijkaardig standpunt en kadrering. De overeenkomsten zijn zelfs zo frappant dat het er alle schijn van heeft dat het grafische beeld gebaseerd is op het fotografische beeld: dezelfde details in de luifel, in de kromming van de wilg, in het hek van de cottage. Toch zijn er ook enkele frappante verschillen: zo ontbreekt in de grafische weergave het imposante dak van een van de nabije burens van de cottage. Verder zijn er ook enkele 'sprekende' details aan het beeld toegevoegd: enkele wandelaars op de stoep, vleeswaren aan de haak, en ten slotte een voorbij wandelende boer met een koe. Al deze elementen voeren de kijker van de gravure naar een radicaal andere wereld: we kijken naar een dorp met een gemoedelijke atmosfeer. De grafische afbeelding plaatst de scène in een tijdsgewricht dat doet denken aan de auteurs beschrijving van de aanleg van de laan: Fifth Avenue als een rechte lijn die zich een weg baant doorheen een landschap waar boerderijen nog steeds de toon zetten. Het grafische beeld toont een wereld in rust, waar alles nog in balans is. Ondanks de afwezigheid van dergelijke straatscènes laat de fotografische afbeelding een veel complexere wereld zien, een wereld in beweging, in transformatie. Het imposante dak van één van de burens dat duidelijk zichtbaar is in de linkerbovenhoek van het beeld wijst erop dat het aanzicht van de laan, zelfs op deze plaats, onherroepelijk aan het veranderen is. Het oude en het nieuwe staan hier op gespannen voet met elkaar. Het fotografische beeld kijkt naar

iets dat op het punt staat te verdwijnen, het grafische beeld toont een wereld die genoegzaam in zichzelf rust. De foto vraagt zich af wat er te gebeuren staat, het getekende beeld neemt genoeg met de soliditeit van een tot herinnering gestolde wereld.

b) Deel II: William J. Pendrick

Het tweede deel van het boek werd uitbesteed aan een andere auteur. Nu neemt William J. Pedrick (in samenwerking met Frederick N. Sard), de toenmalige voorzitter van de Fifth Avenue Association, het woord. Meteen slaat de toon om: hier geen sprankelende anekdotes meer, maar een opsomming van indrukwekkende cijfers. Meteen al op de eerste pagina is er een tabel te vinden waarin de vastgoedprijzen van een eeuw met elkaar vergeleken worden. Uit de tabel kan men opmaken hoe snel en tot welke astronomische hoogte die prijzen wel gestegen zijn: werd de vastgoedwaarde van het deel van de laan tussen Washington Square en 13th Street in 1826 nog vastgelegd op 14,600 \$, een eeuw later bedroeg de totale vastgoedwaarde van dit deel al 8.128.000 \$. Ook op de volgende pagina's worden er heel wat cijfers vermeld: zo vermeldt de auteur dat de afgelopen twee jaar (tussen 1922 en 1924) er maar liefst 200.000.000 \$ geïnvesteerd is in nieuwe constructies op de laan. Deze opsomming van bedragen heeft maar één doel: het succes van de laan bewijzen. Zo stelt de auteur in zijn inleidende opmerkingen: de in de tekst opgenomen tabel 'of realty values is only seemingly a one-sided index; actually it is the final test'.⁷⁶²

De cijfers brengen een verhaal van groei. Dat is, zo stelt de auteur, dan ook het ware verhaal van de laan: 'there is only one fact: Fifth Avenue has grown'.⁷⁶³ Deze groei is er niet zomaar gekomen: hij is niet het product van toeval, maar hij is bewerkt, een resultaat van de gecontroleerde commerciële activiteit op de laan. In tegenstelling tot de eerder sentimentele lectuur van de laan in het eerste deel van het boek, wordt er hier verslag gedaan van de handel op de laan: 'In the story of "Old Fifth Avenue" we chose the

⁷⁶² William J. Pedrick, 'Fifth Avenue To-Day', in: H.C. Brown, *Fifth Avenue old and new, 1824-1924*, Fifth Avenue Association, New York, 1924, p. 99.

⁷⁶³ Idem.

sentimental sequence, starting with Washington Square as the birthplace of the Avenue; in this chapter we retrace our steps along the same northward path, which commerce elected to take in the hundred years that passed'.⁷⁶⁴ Zijn tekst blijft wars van sentiment, het is een nuchter verslag: 'Our *record* is not confined to any one portion of the Fifth Avenue section' (mijn cursivering).⁷⁶⁵ Een verslag ook dat de factoren die de ontwikkeling schragen zal belichten: het gaat tenslotte om de geschiedenis van een plek die door de handel is uitverkoren ('elected').

Zijn tekst biedt een alternatieve geschiedenis van de laan: de aanwezigheid van de handel op de laan wordt niet door een invasie verklaard, maar zou het logische gevolg zijn van al bestaande condities. Zo benadrukt de auteur dat de commerciële ontwikkeling van de laan minder chaotisch verliep dan velen denken: 'It would be a mistake to assume that the industrial transformation we have pictured was either sudden or arbitrary'.⁷⁶⁶ De intrede van de handel zou al begonnen zijn in de vorige eeuw. De auteur onderscheidt twee fases. De eerste situeert hij in de laat negentiende eeuw. Op dat moment vestigen zich de eerste handelszaken op het lager gelegen deel van Fifth Avenue, onder 34th Street. Deze pioniers ('early pioneers' noemt Pedrick ze) troffen een laan aan die was aangelegd met 'a serious tone that suggested permanence'.⁷⁶⁷ Hun handelsactiviteiten pasten dan ook in de sfeer die de laan uitstraalde: ze deden zaken 'in the days when life was leisurely. Fine shops devoted to women's apparel, to hosiery, and to leather goods mingled gracefully with specialists in chinaware, jewelers and silversmiths'.⁷⁶⁸ Hun handelsactiviteiten spoorden mooi met het karakter van de door hen uitverkoren laan: het waren speciaalzaken die bijdroegen tot de 'refinements of life'. Wat deze ondernemers deden, was echter niet geheel zonder risico. Zo beklemtoint de auteur dat het helemaal niet vanzelfsprekend was dat hun gok de beweging noordwaarts te volgen en een zaak te openen op Fifth

⁷⁶⁴ Ibidem, p. 101

⁷⁶⁵ Idem.

⁷⁶⁶ Ibidem, p. 105.

⁷⁶⁷ Ibidem, p. 108.

⁷⁶⁸ Ibidem, p. 105.

Avenue, dat op dat moment nog grotendeels een residentiële functie had, ook zou lonen. Het was 'not an easy matter for the merchant in 1900 to feel sure', het was 'a hazardous experiment' en er was door de dure grondprijzen voldoende 'ground for skepticism'.⁷⁶⁹

Toch was de keuze om zich op Fifth Avenue te vestigen geen gril: het was een beslissing ('a decision') die de handelaars tot het openen van een zaak op de laan bracht. Ook de verdere ontplooiing van handelsactiviteiten op de laan was geen 'caprice of Fate'. De merkbare uitbreiding van de handel op de laan was niet het gevolg van 'a series of fortunate accidents', maar van een eenvoudig te verklaren samenspel van enkele factoren. Een eerste element: de instelling van handelaars. Of, zoals de auteur het stelt: 'Men make commerce, and not the reverse'.⁷⁷⁰ Handelaars zagen een economische opportuniteit en grepen die: hun soevereine beslissing om de sprong te wagen, ligt aan de basis van alles. Alles vertrekt van het lef en de durf van deze eerste kolonisten (vandaar dus dat hij ze als ware pioniers omschrijft). Een tweede element: de laan zelf, haar reputatie. Het was 'the high origin of the thoroughfare and its adjacent streets and avenues' dat 'molded its rise to commercial eminence'.⁷⁷¹ De reputatie van de laan straalde af op de handelaars: zij voelden 'such a pride in their business homes that they bestowed upon them architectural beauty and dignity'.⁷⁷² De reputatie van de laan bracht de handelaars ertoe hun waren met zorg aan te prijzen. Een derde element, ten slotte, had te maken met een aantal materiële eigenschappen van de laan, haar 'physical abilities, accessibility and purely commercial features'.⁷⁷³

Het succes van deze eerste pioniers leidde echter tot een tweede beweging, tot een tweede golf van handelaars die zich op de laan kwamen vestigen. Deze tweede fase in de commerciële ontwikkeling van de laan verliep duidelijk

⁷⁶⁹ Ibidem, p. 108.

⁷⁷⁰ Ibidem, p. 111.

⁷⁷¹ Ibidem, p. 108.

⁷⁷² Idem.

⁷⁷³ Ibidem, p. 111.

sneller en ook wat chaotischer: 'The commercial expansion which opened this century started briskly, with something of a tumult. (...) New buildings were hastily thrown up. There was a great increase in traffic. There was confusion'.⁷⁷⁴ De plotse populariteit van Fifth Avenue als een bestemming voor nieuwe handelszaken, veroorzaakte verwarring, chaos. Wat ontbrak, was een 'sufficient awareness of the future'.⁷⁷⁵ Het is die zorg voor de toekomst die de Fifth Avenue Association in het leven riep, aldus nog de auteur. Haar taak bestond erin: 'To direct this trade expansion and to prevent permanent injury to the section (...) its main purpose was to oppose the wrong kind of commercialism and to safeguard the standards which are the heritage of Fifth Avenue. In the succeeding years it was able to create an affirmative program of civic improvement (...)'.⁷⁷⁶ De associatie had dus een leidende rol. Haar beheer steunde op twee principes: beschermen ('to prevent', 'to oppose', 'to safeguard') en opbouwen ('to create an affirmative program'). Zo beschermde zij de laan tegen de negatieve invloed van het toegenomen verkeer, trachtte alle mogelijke ontsporingen te voorkomen (van de opdringerige kledingindustrie tot storende reclameborden), enzovoorts. Het resultaat was een laan met hoge drempels, een plaats waar niet om het even wat of om het even wie zich kon vestigen. Met dit activistische beleid toonde de associatie zich een waardige opvolger van de eerste handelaars: de associatie spiegelde zich aan de daadkracht van deze pioniers. De strenge acties van de associatie betekenden met andere woorden geen breuk met het verleden, maar waren er juist een voortzetting van.

Het beheer van de associatie had niet alleen een defensief maar ook een constructief karakter. Zij werkte aan een programma dat het civiele belang van de laan (voor de stad, voor de natie en zelfs voor de wereld) zou duidelijk maken. Dat programma steunde zwaar op de notie van 'harmonie'. Pedrick laat deze term verschillende keren vallen: hij gebruikt het bijvoorbeeld wanneer hij het heeft over de verwijdering van de kledingindustrie van de laan, waardoor plaats zou vrijkomen voor een 'new type of industry, more in

⁷⁷⁴ Idem.

⁷⁷⁵ Idem.

⁷⁷⁶ Idem.

harmony with the requirements and prestige of the Fifth Avenue section'.⁷⁷⁷ Of, over de creatie van een verkeerstoren: 'When the City of New York decided upon the permanent regulation of traffic through signal towers on Fifth Avenue, the Fifth Avenue Association in 1922 proceeded with its plan to secure a type of tower structure that would be distinctive and in harmony with the Avenue's architectural aspect'.⁷⁷⁸ Harmonie betekent hier in overeenstemming zijn met de geldende voorschriften, met de reputatie van de laan, of met haar architectuur. Maar de term 'harmonie' – ook al gebruikt Pedrick hem dan niet zelf – is ook van toepassing op een ander facet van de werking van de Fifth Avenue Association.

Eén van de krachtigste instrumenten die de associatie ontwikkelde om de door haar gewenste veranderingen te realiseren, bestond erin op maat gemaakte wetten te laten stemmen. Dit vereiste uiteraard heel wat samenwerking: samenwerking tussen de handelaars en andere belanghebbenden op de laan (een samenwerking die concreet gestalte kreeg in de vereniging zelf), maar ook samenwerking met personen die niet tot de vereniging behoren. Er moest overlegd worden met de stad, met de politieke partijen, met de politie, met andere verenigingen. Harmonie is dan kenmerkend voor de samenwerking die cruciaal is voor het welslagen van het civiele project. Of, zoals de auteur het zelf stelt: 'When men who have the common purpose to sustain the dignity of an industrial commonwealth formulate their like-mindedness into organized effort, civic planning results'.⁷⁷⁹ Tegelijkertijd beklemtoonde de auteur dat dit werk niet zo maar overgelaten kan worden aan een verkozen administratie. Dit wetgevend werk vraagt de inzet van een hele gemeenschap, van een 'community', want uiteindelijk is zij 'the builder of its own character and the creator of its own values'.⁷⁸⁰ Harmonie staat hier voor het bereiken van een consensus: 'A governing administration cannot designate the type of business and business development. It cannot introduce new legislation or amend the old, without

⁷⁷⁷ Ibidem, p. 102.

⁷⁷⁸ Ibidem, p. 116.

⁷⁷⁹ Ibidem, p. 111.

⁷⁸⁰ Ibidem, p. 116.

the organized consensus of its mercantile and industrial interests coupled with the co-operation and support of city authorities'.⁷⁸¹

Met deze notie 'harmonie' kan ook de manier waarop dit deel van het boek de beelden inzet, getypeerd worden. De hier geselecteerde beelden vertonen een aantal opmerkelijke verschillen met de beelden uit het eerste deel. Zo zijn er alleen maar foto's, geen grafische afbeeldingen. Ze versterken de door de cijfers opgeroepen zakelijkheid van dit deel: cijfers en foto's liegen niet, delen (schijnbaar toch) eenzelfde onverbiddelijke objectiviteit. Ze tonen ook enkel de contemporaine laan, niet haar verleden. Maar net zoals de afbeeldingen in het vorige deel, hebben ook deze foto's vooral een ondersteunende rol. Ze zijn ingebed in de tekst, ze staan niet in een aparte katern. Ze herhalen het verhaal achter de cijfers. Zo zijn de twee foto's waarmee deze sectie opent veelzeggend: zij voorzien alles wat volgt van een specifiek interpretatiekader. De twee beelden zijn actuele foto's, geplukt uit de beeldreservoirs van twee grote fotoagentschappen. De eerste foto (aangeleverd door Underwood and Underwood) toont een recent gebouwde bemande verkeerstoren op het kruispunt van Fifth Avenue en de 42nd Street. (ILL. B 52) (Verkeerstorens duiken ook nog op in andere foto's, (ILL B 53-54) net zo goed als verkeersagenten. (ILL. B 55-56) De opvallende aanwezigheid van deze verkeersregelaars suggereert dat ze belangrijk zijn voor de associatie, dat ze iets wezenlijks vertellen over hun activiteiten op de laan en hoe die moeten geïnterpreteerd worden.) De tweede foto (een beeld van Hamilton, Maxwell Inc.) is een vanaf grote hoogte gemaakt panoramisch overzichtsbeeld dat Fifth Avenue vanaf zijn begin tot aan 110th Street toont. (ILL. B 57) Beide foto's getuigen van een hang naar controle. De verkeerstoren is een verticale constructie die de verkeersagent in staat moet stellen de verkeersstromen goed te overzien. Evengoed herschikt de vanaf een hoog standpunt genomen panoramische foto de gefotografeerde ruimte tot een geordend geheel. In beide beelden wordt een standpunt ingenomen dat toelaat de altijd dreigende chaos (van voertuigen en gebouwen) te beheersen. Ze demonstreren dat het mogelijk is greep te krijgen op de verschillende bewegingen op de laan: zowel de voortjagende stroom van voertuigen als de hoge vlucht van de gebouwen moet in toom gehouden worden.

⁷⁸¹ Idem.

De fotografische beelden van dit tweede deel presenteren Fifth Avenue als een georkestreerde ruimte met de Fifth Avenue Association in de rol van dirigent. Ze laten niet alleen de middelen zien waarmee deze controle uitgeoefend wordt, de man der wet bijvoorbeeld, maar ze hebben ook een fotografische vorm die een gelijkaardig idee van overzicht suggereren. Een mooi voorbeeld hiervan zijn de dubbele pagina's met op elke pagina een straatgezicht. (ILL. B 58-59) De dubbele pagina's vertonen een oppervlakkig gelijkenis met de beelden die we konden aantreffen in het Fifth Avenue-boek van 1911. Net zoals deze foto's beelden ze elk een kant van de laan af. Maar in tegenstelling tot het 1911-boek staan de beelden wel op de 'juiste' pagina, de oostelijke zijde op de linkerpagina en de westelijke zijde op de rechterpagina. Een ander verschil is dat de fotograaf (het gaat hier telkens om beelden van de Brown Bros., een bekende fotostudio in New York) niet op straatniveau fotografeert, maar een verhoogd standpunt inneemt. Maar het wellicht belangrijkste verschil heeft betrekking op de keuze van kadrering en formaat: het zijn staande beelden (geen liggende beelden zoals in het boek van Welles & Co.). Het breed getrokken en omvattende kader van het panoramische beeld wordt hier met andere woorden ingeruild voor het selectieve kader van het portretformaat. Die vorm levert meteen een andere lectuur op van de stedelijke ruimte: waar de panoramische beelden de laan nivelleerden, wordt hier het stijgen en dalen van de gebouwen duidelijk zichtbaar.

Staande beelden dragen natuurlijk het risico in zich dat de architecturale eenheid van de laan verbroken wordt. Deze fragmentering wordt hier echter vermeden door de blik van de kijker in een welbepaalde richting te sturen: we kijken niet recht op de gebouwen, maar vanuit een schuine hoek. Het vluchtpunt ligt telkens achteraan in het beeld: de blik botst niet op de façades, maar glijdt erlangs. Of liever: hij snelt erlangs. Deze dynamische, vluchtige blik volgt de richting van het verkeer onderaan in het beeld. Terwijl de kijker in het boek van 1911 gedwongen wordt stil te staan (hij staat haaks op de as van de laan), wordt zijn lichaam hier in beweging gebracht en meegezogen in de algehele dynamiek van het straatleven. Waar de panoramische beelden hem uitnodigen om even te verwijlen, wordt hij nu door de laan gejaagd. Deze versnelling wordt nog opgedreven door de geringe breedte van het beeld (een gevolg van de keuze voor het staande formaat). De gelijkschakeling van de gebouwen mag dan wel vervangen zijn door een dynamische afwisseling van hoog en laag, maar die verticale beweging wordt door de snelheid

waarmee we langs de gevels gedreven worden meteen weer verzwakt. Het is een milde golving zonder hoge pieken of diepe dalen. De beelden confronteren de lezer met een gecontroleerde verticaliteit waarin alles zich melodieus (harmonieus) lijkt in te schakelen: ze maken duidelijk dat Fifth Avenue geen breuken tolereert, ook niet in de hoogte van de gebouwen. De gevolgde fotografische strategie onderstreept de eenheid van de laan, de keuze voor harmonieus met elkaar dialogerende gebouwen. Terwijl de frontale blik van de Byron C° de soms heftige hoogteverschillen tussen de verschillende gebouwen op de laan benadrukt, worden ze hier verdoezeld. De boodschap is duidelijk: de associatie tolereert geen dissonanten in de harmonieuze melodie van de laan.

5. [1948] *Fifth Avenue*

Fifth Avenue, 100 photographs de Fred Stein verscheen in 1947. Het boek kende zowel een Amerikaanse als een Franse uitgave. De verschillen tussen beide uitgaven blijven echter beperkt tot de auteur, de taal en de lengte van de introductietekst.⁷⁸² De Franse versie bevat een uitvoerige inleiding van J.A. Goris, terwijl de Amerikaanse versie het moet doen met een veel beknoptere inleiding van Lawrence Grant White (ze bestaat uit welgeteld één korte bladzijde). Het boek bevat, zoals de titel ook al aankondigt, 100 beelden, telkens één beeld per pagina. Bij elk beeld horen twee notities. Vlak na de inleidende tekst is er een register met voor elk beeld een aantekening die droogweg vermeldt waar de opname precies gemaakt is en kort noemt wat er in het beeld te vinden is. Daarnaast heeft elk beeld een onderschrift. Het becommentarieert (vaak op een ironische) manier het beeld. Elk beeld kan bijgevolg op twee verschillende manieren gelezen worden. De beschrijvende notitie duidt het feitelijke onderwerp aan, terwijl het commentariërende onderschrift het beeld ontdoet van zijn letterlijkheid. Door aan de twee soorten aantekeningen elk een eigen plaats toe te kennen worden de twee registers - beschrijving en commentaar – scherp van elkaar gescheiden. Het boek lijkt zo tegelijkertijd twee verschillende (en enigszins contradictorische) lezingen van Fifth Avenue te geven.

⁷⁸² Fred Stein, *Fifth Avenue. 100 photographs de Fred Stein*, Querido, New York, 1947.

a) Een springerige blik

Het openingsbeeld toont de Washington Arch (het beginpunt van de laan) terwijl het laatste beeld het punt toont waar Fifth Avenue op de Harlem River stuit (het definitieve einde van de laan). Door begin- en eindbeeld te laten overeenkomen met het begin en einde van de laan, lijkt het alsof het boek de beelden volgens een klassiek recept organiseert: Fifth Avenue van begin tot einde. De hoofding 'Itinerary' boven de descriptieve notities ondersteunt deze lectuur nog. Vanuit dit perspectief zou het boek dan bestaan uit vier grote delen: de eerste negen foto's tonen het begin van de laan, vanaf Washington Square Park tot 9th Street, vanaf foto nummer 10 tot en met foto nummer 63 wordt het middendeel van de laan, vertrekkende vanaf Madison Square Garden tot en met de Plaza aan 59th Street, visueel geëxploreerd, vervolgens wordt Central Park en het deel van de laan dat langs het park gelegen is behandeld (van beeld nummer 64 tot en met beeld nummer 83), en de zestien laatste beelden ten slotte tonen het hoger gelegen deel van Fifth Avenue dat Harlem doorkruist. Elk deel wordt bekeken, maar niet elk deel mag zich over evenveel aandacht verheugen: het eerste en laatste deel worden eerder summier behandeld (samen 25 procent van de totale beelden), terwijl het middendeel en het deel dat aan Central Park grenst ruimschoots aan bod komen (zij vullen de resterende 75 procent in). En binnen deze tweede groep krijgt het deel van de laan tussen 21st Street en 59th Street duidelijk het meeste aandacht (meer dan de helft van het totale aantal beelden).

Er loopt dus een traject doorheen het boek, van beneden- naar bovenstad, van het begin naar het einde van de laan, maar binnen de vier duidelijk op zichzelf staande delen wordt er heel vaak heen en weer gesprongen. Een voorbeeld: foto nr. 10 is genomen in 21st Street, in foto nr. 11 bevinden we ons al zo'n 20 blokken hogerop, in 42nd Street, maar in beeld nr. 12 keren we terug naar Madison Square (het Flatiron-gebouw), in beeld nr. 13 blijven we nog even op diezelfde plaats (een foto van de toren van de Metropolitan Life Insurance Co.), om dan in beeld nr. 14 ergens tussen 51st en 52nd Street terecht te komen, terwijl we in het daaropvolgende beeld, beeld nr. 15, teruggeslingerd worden naar Madison Square. (**ILL. B. 60 tot 65**) Dit heen en weer tussen de verschillende delen van de laan doet zich voortdurend voor. Men springt bovendien niet alleen doorheen de laan, maar neemt ook voortdurend een ander standpunt in. Alhoewel de meeste beelden gemaakt

zijn op straatniveau, met een camera die aan een uiterst wendbaar en mobiel lichaam gekoppeld lijkt, zijn sommige beelden gemaakt vanaf een veel hogere positie. Deze beelden vanaf enkele wolkenkrabbers op Fifth Avenue gemaakt tonen het nachtelijke New York of exploreren de horizontale snee van de laan in het stadsweefsel, de diepe canyon die Fifth Avenue doorheen de stad trekt, of nog, ze stellen scherp op deelnemers en toeschouwers van een parade, enzovoorts. De panoramische overzichtsbeelden hebben een duidelijke functie: ze brengen lucht (en ademruimte) in een boek met donkere beelden en nauw aansluitende kaders die de blik van de lezer zo dicht mogelijk tegen de huid van het gefotografeerde aanduwen. Deze horizontale en verticale beweeglijkheid storen de leeservaring echter niet of nauwelijks: de lezer heeft geen idee dat hij zo snel heen en weer geslingerd wordt en zelf het stijgen en dalen brengt hem niet in de war. In zijn leeservaring blijft de ruimtelijke continuïteit van de laan bewaard.

Deze horizontale en verticale sprongen doen de consistentie van de leeservaring echter niet teniet. Het is immers pas wanneer de kijker de descriptieve aantekeningen die aan de beelden voorafgaan naleest dat hij beseft dat de beelden die op de dubbele pagina's dicht op elkaar betrokken worden in de werkelijkheid daarbuiten soms (relatief) ver uit elkaar liggen. Dat hij dat dan pas ontdekt, heeft te maken met de manier waarop de beelden op de dubbele pagina geschikt zijn. Elk beeld vult een pagina (er is geen enkel beeld dat een dubbele pagina krijgt), elke dubbele pagina bevat dus twee beelden, ze heeft als functie de ontmoeting, de dialoog tussen beide beelden te organiseren. Dat verband, die ontmoeting, die dialoog, is altijd thematisch van aard: beelden worden samen geplaatst omdat ze eenzelfde thema behandelen (een foto van de Kerstman wordt geflankeerd door een foto van uitgestalde postpakjes bijvoorbeeld). (ILL. B 66-67) Het is dankzij deze thematische link tussen de beelden op de linker- en rechterpagina dat de lezer het visuele verhaal als consistent blijft ervaren. Deze fotografische exploratie van Fifth Avenue combineert een traject met een thematische lectuur.

Soms behandelen verschillende dubbele pagina's dezelfde thematiek - zoals de drie dubbele pagina's over de parades en betogingen die regelmatig op de laan plaatsvinden (ILL. B 68 tot 73) -, maar meestal blijft het thema tot één enkele dubbele pagina beperkt. Het thematisch verband tussen de beelden

kan verschillende vormen aannemen. Soms horen beelden bij elkaar omdat ze eenzelfde voorwerp tonen – zoals een ladder bijvoorbeeld (ILL. B 74-75) – of voorwerpen die een gelijkaardige functie hebben – zoals in de dubbele pagina met twee sculpturen (op de linkerpagina een foto van de kleine Hermessculptuur op een verkeerslicht, op de rechterpagina een foto van Atlas, de imposante sculptuur voor het Rockefeller Center (en vlak tegenover Sint-Patrick's Cathedral). (ILL. B 76-77) Beelden kunnen ook aan elkaar geklonken worden door een gebouw – zoals in de dubbele pagina met links een foto van de Empire State Building (vanuit kikvorsperspectief) en rechts een opname (vanuit vogelperspectief) vanaf dezelfde wolkenkrabber waarbij we richting zuiden kijken (ILL. B 78-79) – of ze komen samen voor omdat ze eenzelfde stedelijke functie van de laan laten zien – zoals in de drie dubbele pagina's over de parades en betogingen bijvoorbeeld of nog in de dubbele pagina gewijd aan de verschillende manieren waarop mensen gebruik maken van Central Park (links de elegante ruiters op de ruiterspaden, rechts jongens die met hun bootjes spelen).

b) Contrasten & conflicten

Welk thematisch verband beelden ook samenhoudt, het plaatst ze ook tegenover elkaar: het opkijken naar de Empire State Building versus het neerkijken op de stad vanaf dezelfde wolkenkrabber, het kleine Hermesbeeldje versus de grote Atlasculptuur, enzovoorts. Het ene beeld becommentarieert het andere, stelt het in vraag, daagt het uit, bespot het (een visuele commentaar die dan ook vaak nog eens geëchood wordt door de kritische opmerkingen in de onderschriften). De dubbele pagina wordt hier gebruikt om binnen het thema reliëf aan te brengen: het gaat nooit om een simpele herhaling, maar altijd om een toevoeging, een (soms ironische, soms beladen, soms humoristische) confrontatie. Het boek bestaat zo uit verschillende reeksen van contrasterende beelden: het verschil tussen oude en moderne gevels bijvoorbeeld (keert tot drie keer terug), het verschil tussen drukte en rust, tussen religie en commercie, tussen rijk en arm, tussen klein en groot, tussen blank en zwart, enzovoorts. (ILL. B 80 tot 85)

Door deze contrastrijke lectuur van de laan verschijnt Fifth Avenue niet langer als een aseptische ruimte van verzoening, maar als een haard van een

immer sluimerend conflict. De laan wordt hier opgevoerd als een plaats waar verschillende maatschappelijke fenomenen ongemakkelijk tegen elkaar schuren, niet vreedzaam co-existeren. Volgens Steins boek wordt Fifth Avenue zowat op elk niveau gekenmerkt door oppositie: op sociaal-economisch vlak is er de tegenstelling tussen rijk en arm, tussen werk en werkloosheid, op religieus gebied is er het verschil tussen christenen en joden, op raciaal gebied is er de tegenstelling tussen blank en zwart, op cultureel gebied is er de tegenstelling tussen diverse bevolkingsgroepen (Joden en Italianen), op architecturaal gebied is er de tegenstelling tussen woningen en winkels, tussen moderne en oude gevels, enzovoorts. Elke tegenstelling kan op haar beurt weer nieuwe reeksen van opposities genereren: zo wordt de raciale tegenstelling tussen blank en zwart bijvoorbeeld verder aangevuld en verfijnd met een aantal dubbele pagina's die stilstaan bij de verschillen binnen de zwarte gemeenschap zelf (deze zijn vooral aan de orde op het moment dat Fifth Avenue Harlem induikt). (ILL. B 86-87) Die voorkeur voor het aangescherpte conflict wordt zelfs zichtbaar in de manier waarop de beelden afgedrukt worden: door een extreem contrastrijke druk die de tegenstelling tussen de duistere zwarten en de helle witten op de spits drijft, wordt elke nuance uit de beelden gehaald. Het is een donkere, dreigende lectuur van de laan: overal heerst er een al dan niet sluimerende strijd. Fifth Avenue als één grote conflictzone.

Fifth Avenue wordt hier voorgesteld als een borrelend vat vol contradicties. Deze contradicties worden echter niet aan het licht gebracht door naar de architectuur te kijken of deze op een specifieke manier in beeld te brengen (zoals in de hierboven besproken boeken wel het geval was), maar door de camera te richten op de manier waarop mensen gebruik maken van de laan. De fotograaf is minder geïnteresseerd in de stenen, in de gebouwen, dan wel in de massa die de laan dagelijks bevolkt, in de mensen die er in optochten optrekken, in de betogers die er hun politieke boodschap scanderen, in de winkelende dames die er hun inkopen doen, in de politieagenten die waardevolle transporten begeleiden of een oogje in het zeil houden bij manifestaties, in de spelende kinderen in het park of op de laan, in de feestelijke menige die op paaszondag de laan bezet, enzovoorts. Voor het eerst krijgen we een boek dat zich ook fotografisch volledig richt op wat er gebeurt op de laan en in die gebeurtenissen de identiteit van de laan zoekt

(alsook de betekenis van Fifth Avenue voor de stad waartoe ze behoort).⁷⁸³ Deze keuze voor de publieke activiteiten op de laan verklaart ook waarom Stein de afstandelijkere documentaire strategie inruilt voor een meer geëngageerde reportagestijl, waarom hij de logge, zware technische camera inruilt voor een veel compacter toestel (de meeste beelden zijn gemaakt met een Rolleiflex, sommige met een Leica, maar geen enkel met een grootbeeldcamera). Het boek sluit zo aan bij de thematiek en de fotografische strategie van de humanistische reportagefotografie van na de Tweede Wereldoorlog, waarin een volgehouden aandacht voor het menselijk bedrijf centraal stond.⁷⁸⁴

c) Een democratische laan

Nu de betekenis van Fifth Avenue niet langer verankerd wordt in de gebouwen die er verrijzen, maar in de manier waarop bewoners en bezoekers de laan (tijdelijk) bezetten, barst Fifth Avenue open in een nauwelijks te temmen veelheid van verschijningsvormen. De heldere oppositie die tot dan de representatie van de laan bepaalde – de spanning tussen woningen en winkelpanden –, wordt hier aangevuld met een reeks van opposities die de betekenis van de laan op een algemener niveau tillen: de ontwikkelingen op de laan verwijzen nu niet langer uitsluitend naar een groeiende commercialisering, maar ook naar een toename van maatschappelijke tegenstellingen. Het boek ontwikkelt zo een veel omvattender verhaal waarbij de rol die Fifth Avenue speelt in relatie tot de stad op een radicaal andere manier gedacht wordt: de laan is hier niet langer het morele kompas waarnaar de stad zich richt, maar de spiegel waarin het maatschappelijke mijnenveld van het naoorlogse Amerika vervat ligt. Dat het boek de op dat moment nog onbespreekbare rassenkwestie aankaart (een thema dat pas vanaf de jaren zestig de binnenlandse politieke agenda daadwerkelijk zou gaan bepalen) kan deze visie alleen maar versterken.

⁷⁸³ In de andere tot hiertoe besproken boeken heeft men ook aandacht voor wat er op de laan gebeurt en gebruikt men die gebeurtenissen vaak om het specifieke karakter van de laan te duiden, maar die aspecten van de 'beleefde' laan worden enkel in woorden beschreven, niet in beelden getoond.

⁷⁸⁴ Zie hiervoor Dominique Versavel (ed.), *La Photographie humaniste, 1945-1968. Autour d'Izis, Boubat, Brassai, Ronis, Doisneau...*, BNF, Paris, 2006.

Tegelijkertijd kan Fred Stein's *Fifth Avenue* echter niet zo maar weggezet worden als een actualiteitenverslag of een maatschappijkritisch pamflet. Het boek houdt ook een bondige samenvatting in van de verschillende functies die Fifth Avenue in de loop van zijn bestaan vervulde. De klemtoon ligt weliswaar op de commerciële functie van de laan, op het winkelen, op het vele geld dat er circuleert, met veronachtzaming van haar residentiële functie (een functie die fotografisch enkel aangestipt wordt, zeker niet uitgewerkt). Het boek vult die benadering van de laan als winkelstraat toch ook aan met nieuwe invalshoeken. Zo is het één van de weinige boeken over Fifth Avenue dat Central Park, en de verschillende activiteiten die daar ontplooid worden, als een deel ziet van de identiteit van de laan. (ILL. B 88-89) Ook de ruime aandacht voor het deel van de laan dat Harlem doorkruist, is een belangrijke nieuwigheid. De meest opvallende functie die hier belicht wordt – een aspect dat in de voorgaande boeken visueel niet of nauwelijks werd geëxploreerd –⁷⁸⁵ is die van exercitieplein. Vrijwel alle militaire optochten die in New York gehouden werden vertrokken aan de triomfboog op Washington Square, het beginpunt van Fifth Avenue. Die optochten definieerden de laan als een belangrijke symbolische plaats waar 's lands eenheid in tijden van crisis telkens weer bevestigd werd. Het boek van Fred Stein maakt deze belangrijke traditie terug zichtbaar, maar plaatst daar meteen een belangrijke contemporaine kanttekening bij. De dubbele pagina's met optochten tonen niet alleen de patriottische van weleer, maar ook een sterk gepolitiseerde betoging tegen fascistisch Spanje. (ILL. B 90)

Ook de invloed van de Fifth Avenue Association op het voorkomen van de laan wordt fotografisch behandeld. Zo heeft de fotograaf opvallend veel aandacht voor allerlei straatmeubilair en verkeersinfrastructuur. Afrasteringen, verkeerslichten, verbods- en gebodstekens, verlichtingspalen duiken opvallend vaak op. Al deze controle-instrumenten hebben twee dingen gemeenschappelijk: ze helpen de laan transformeren tot een overzichtelijke, gedomesticeerde ruimte en ze werden allemaal voor het eerst door de associatie ingezet om de laan aan haar wil te onderwerpen (de FAA plaatste de eerste verkeerstoren, later de eerste verkeerslichten, ze zorgde ook

⁷⁸⁵ Alleen in *The History of a Great Thoroughfare* en het in 1924 verschenen gedenkboek *Fifth Avenue, old and new*, uitgegeven door de Fifth Avenue Association, kan men enkele beelden van optochten aantreffen. In de andere publicaties is er geen (visueel) spoor van terug te vinden.

voor straatverlichting, enzovoorts). Toch is er een wezenlijk verschil met de absolute controle die de Fifth Avenue Association over de laan wenste uit te oefenen. Deze controle-instrumenten worden hier niet langer getoond als middelen ter verdediging van een aftands, aristocratisch ideaal (Fifth Avenue als speeltuin voor de rijken, als symbolisch machtscentrum van de stad), maar als een instrument dat van de laan een democratische ruimte moet maken. Het boek van Fred Stein laat Fifth Avenue verschijnen als een strikt georganiseerde, aan banden gelegde ruimte waarin alle voornoemde maatschappelijke verschillen een plaats (en dus een vorm) kunnen krijgen. In die zin is het boek ondanks de dreigende, donkere ondertoon dan ook wezenlijk optimistisch: het toont de laan als een plaats waar de maatschappelijke onrust tot uitdrukking kan komen, gearticuleerd kan worden, een zichtbare plaats krijgt en dus bespreekbaar wordt.

Dit nieuwe, moderne, open en democratische Fifth Avenue absorbeert die maatschappelijke spanningen niet, maar laat ze net verschijnen. In die zin stellen alle in het boek opgeroepen contradicties de stedelijke functie van Fifth Avenue ook niet in vraag, maar bevestigen ze juist de cruciale rol die de laan kan (en moet) spelen in het naoorlogse New York. En zo heeft Fifth Avenue ook in dit boek uiteindelijk toch nog een voorbeeldfunctie, precies omdat de laan hier voorgesteld wordt als de democratische ruimte bij uitstek. Fifth Avenue is de plaats waar alle verschillen gecontroleerd tot uiting kunnen komen. In deze idealiserende lectuur van Fifth Avenue als een laan die een maatschappelijk ideaal incarneert, sluit het boek dan toch weer aan bij zijn voorgangers. Waarin het boek van Fred Stein wezenlijk verschilt is de manier waarop de fotograaf omspringt met het verleden van Fifth Avenue. Terwijl de andere boeken het heden (en de toekomst) van de laan enkel kunnen zien als een (zij het licht aangepaste) herhaling van haar verleden, zal Stein dit verleden juist proberen te actualiseren. Hij laat de avenue weer vrij ademen, terwijl de andere fotografen haar in min of meerdere mate onder een stolp plaatsen. De manier waarop Stein de patriottistische optochten, waarmee de laan van oudsher geassocieerd wordt, betreft op de politieke betogingen, is daar een prachtig voorbeeld van. De vorm van de optocht en de boodschap die de manifestanten wensen uit te dragen mogen dan al wezenlijk veranderd zijn, men blijft Fifth Avenue opzoeken omdat men weet dat men daar gezien en gehoord zal worden.

d) Een andere visie – een ‘andere’ inleiding

Het boek van Fred Stein biedt een nieuwe (vernieuwende) lectuur van de laan. Het markeert het einde van een manier van kijken naar de laan die vooral gebaseerd was op de spanning tussen de residentiële en commerciële functie van de laan. Dat in het boek slechts eenmaal een foto van een private woning opduikt (alhoewel er op het moment dat de opnames gemaakt werden er wel degelijk nog steeds enkele aangetroffen konden worden) spreekt wat dat betreft boekdelen. Dat de opname enkel de gevel vat (en niet het hele huis), en daarbij bovendien gebruik maakt van een schuins aangezet kikkorsperspectief, zorgt ervoor dat de blik van de lezer snel aan het huis voorbij ijlt. Er is niets om zich aan vast te houden. De residentiële functie wordt louter even aangestipt. Door de gesloten luiken wordt het gebouw daarenboven als leeg en verlaten ervaren en lijkt het dus minstens potentieel bedreigd in zijn voortbestaan. (ILL. B 91) De fotograaf breekt hier radicaal met de traditionele visie op Fifth Avenue als een laan die het wonen (privaat of collectief) in een ideale, nastrevenswaardige vorm goot. Dit boek heeft veel meer oog voor de complexiteit van het leven op en rond de laan. Deze aandacht voor de gelaagdheid van Fifth Avenue keert terug in de inleidende tekst. De Franse inleiding, geschreven door J.-A. Goris, is de meest uitgebreide tekst (hij beslaat meer dan 7 pagina's), de tekst in de Amerikaanse versie is veel korter (slechts één enkele pagina lang). In mijn analyse zal ik mij voornamelijk richten op de Franse inleiding.

De Franse inleiding moet twee opdrachten met elkaar verzoenen: tegelijkertijd een inleiding geven op wat zal volgen (de door Fred Stein gemaakte beelden kaderen) en een voor een Frans lezerspubliek wat minder bekend onderwerp introduceren. Dat laatste gebeurt niet alleen door de geschiedenis van de laan te schetsen en de betekenis ervan voor de inwoners van New York te duiden, maar ook door specifieke plekken op de laan te vergelijken met Franse tegenhangers: zo wordt Washington Square Park (en de wijk errond) vergeleken met Montmartre en wordt het Metropolitan Museum of Art geïntroduceerd als 'le Louvre américaine'.⁷⁸⁶ Interessanter

⁷⁸⁶ J.-A. Goris, 'La Fifth Avenue', in: Fred Stein, *Fifth Avenue. 100 photographs by Fred Stein*, Querido, New York, 1947, z.p. Jan Albert Goris (1899-1984) is een Belgische auteur die vooral bekendheid verwierf onder het pseudoniem Marnix Gijsen. Na de Tweede Wereldoorlog verbleef hij in New York als Belgisch Commissaris voor Informatie.

echter dan deze nogal beperkte poging om de Amerikaanse laan te duiden via gelijkenissen met Europese (en dan vooral Franse) voorbeelden, is de wijze waarop de auteur het belang van de laan duidt. Het loont de moeite om de openingsparagraaf van de tekst even volledig te citeren:

‘Cette voie triomphale, cette artère vitale de la plus grande ville du monde, ne porte ni le nom d’un homme d’état, ni celui d’un guerrier ou d’un libérateur. Elle n’est pas non plus affublée du nom d’une de ces abstractions chères aux républiques – liberté, concorde, constitution, ou abondance – elle n’a qu’un simple numéro d’ordre : c’est la cinquième avenue.’⁷⁸⁷

Fifth Avenue wordt hier meteen uitgeroepen tot een triomfleen en een vitale ader in de grootste stad van de wereld. Maar, zo stelt de auteur vervolgens, die eerbiedwaardige functie weerspiegelt zich niet in de naam die eraan gegeven werd: in plaats van de laan een naam te geven die verwijst naar een belangrijk figuur uit de nationale geschiedenis of naar een waarde waarmee het land en zijn bewoners zich vereenzelvigen, kiest men eenvoudigweg voor een nummer. Die spanning tussen de wat ordinaire naam van de laan en de verheven functie die ze lijkt te vervullen in de stad, is tekenend voor de manier waarop de auteur ook in het vervolg van zijn tekst de laan interpreteert. Zo vervolgt hij zijn analyse met de vaststelling dat de centrale betekenis van Fifth Avenue voor de stad gelegen is in het feit dat de laan New York netjes in tweeën deelt: een oostelijk deel waar men woont, waar men de beste hotels, de lekkerste restaurants, de mooiste winkels aantreft versus een westelijk deel waar men amusement zoekt, zijn inkopen doet in grootschalige warenhuizen of uit eten gaat in bescheiden restaurants. Fifth Avenue is de plaatselijke nulmeridiaan van de stad (‘Elle est le méridien local.’), het nulpunt ten opzichte waarvan iedereen zijn positie bepaalt (‘On vit à l’est ou à l’ouest de la Cinquième Avenue.’).⁷⁸⁸ Maar in plaats van de laan als een verbindingsteken te zien dat de twee helften samenhoudt, benadert Goris ze toch vooral als een verdelende instantie: ‘Elle sépare l’est de l’ouest (...)’.⁷⁸⁹

⁷⁸⁷ Ibidem.

⁷⁸⁸ Ibidem.

⁷⁸⁹ Ibidem.

Niet verwonderlijk dus dat Fifth Avenue, dat geprangd zit tussen oost en west, ook zelf getekend is door deze twee stadsdelen met een radicaal verschillend imago.

Fifth Avenue, zo gaat Goris voort, is de belangrijkste laan. Ook al is Broadway beroemder (of in elk geval: beruchter) dan Fifth Avenue, de eerste kan het vooraanstaande statuut van de tweede niet betwisten. Fifth Avenue is veel rijker dan Broadway, complexer ook: Broadway is monofunctioneel ('elle (...) n'a d'autre fonction que d'amuser les badauds et de servir de symbole de la perdition aux prédicateurs en province'),⁷⁹⁰ terwijl Fifth Avenue veelzijdiger is. Op Fifth Avenue treft men werkelijk alles aan: 'tout y est, tout ce que l'Amérique peut offrir dans le sens de la grandeur et dans le sens de la misère pathétique, tout est là'.⁷⁹¹ Fifth Avenue is de plaats waar men zowel de grootste verwezenlijkingen als de goorste ellende van het land kan aantreffen. Opnieuw valt op hoezeer ook de auteur van de tekst (extreme) tegenstellingen op de laan samenbrengt. Deze tegenstellingen staan niet netjes tegenover elkaar, maar buitelen over elkaar heen: zo leest hij de laan als een geologische stapeling van verschillende lagen die echter door lokale cataclysmen grondig door elkaar gehaald zijn ('les couches ne se succèdent pas nécessairement dans une ordre chronologique, les différents aspects de la Cinquième Avenue témoignent des remous et des reflux qui interrompirent la succession régulière des influences.').⁷⁹² De laan is geen nette, ordentelijke, transparante, duidelijk leesbare neerslag van de woelige geschiedenis die haar gemaakt heeft tot wat ze is, maar een chaotische, gebroken representatie ervan. De laan laat zich lezen als een opeenvolging van pijnpunten, breuklijnen, en het is precies op die plekken dat de ultieme betekenis van het symbool 'Fifth Avenue' het best tot uitdrukking komt, dat de laan een bondige samenvatting biedt van alle kwaliteiten en gebreken van de gehele Amerikaanse cultuur ('Il n'est dans toute l'Amérique, meilleur échantillonnage de ses qualités et de ses défauts, que cette avenue droite comme une lame').⁷⁹³

⁷⁹⁰ Ibidem.

⁷⁹¹ Ibidem.

⁷⁹² Ibidem.

⁷⁹³ Ibidem.

De historische ontwikkeling van de laan, zo stelt de auteur, is sterk verbonden met de voortdurende migratie van de rijke burgerij, altijd op zoek naar de kalmte van het platteland, weg van het lawaai en de bedrijvigheid van de stad. Een rust die men eerst meende te vinden op en in de buurt van Fifth Avenue, maar die naarmate ook daar de commerciële bedrijvigheid toenam alsmat verder weg gezocht moest worden, tot op Long Island toe. De huizen, verlaten door de burgerij, werden dan ingepalmd door clubs of organisaties van cultureel dan wel maatschappelijk belang. Op het moment van zijn schrijven zijn er slechts op een beperkt deel van de laan nog private woningen te vinden, hun aantal wordt bovendien met de dag kleiner. Zo ondergaat Fifth Avenue het lot van elke moderne grootstad: 'le sacrifice du pittoresque, la crise de la laideur utilitaire, (...) enfin la dure lutte pour restituer à la cité un minimum de beauté et de dignité respectable'.⁷⁹⁴ Maar omdat het hier geschetste stedelijke proces ook elders in de stad zijn sporen nagelaten heeft, kan de ware betekenis van de laan niet hierin gevonden worden: zij heeft wat dat betreft af te rekenen met net dezelfde krachten als andere straten en lanen in de stad. Haar specifieke identiteit ('ware' betekenis) zal dus in iets anders gezocht moeten worden.

e) Een paradoxale laan

De consequenties van dit inzicht kunnen maar moeilijk onderschat worden: het verklaart waarom dit boek in alles zo radicaal verschilt van zijn voorgangers (zowel in toon, in onderwerpskeuze als in stijl). Waar de beelden in de andere hier besproken boeken zich toch vooral concentreren op de architectuur waarin de verschillende functies van de laan tot uitdrukking zouden komen, kiest men hier voor een heel andere invalshoek. Wat de meeste van die boeken enkel in hun teksten beschrijven, wordt hier ook het onderwerp van de beelden: zij kijken niet langer naar de architectuur, maar naar wat men doet op de laan (wonen, leven, winkelen, werken, optrekken, betogen, kijken, spelen, rijden,...) Vandaar dat Goris, na deze algemene uiteenzetting over de symbolische betekenis van Fifth Avenue, in zijn verdere ontleding van de laan vooral stilstaat bij de mensen, bij hun sociaaleconomische situatie en bij hun gebruik van de laan. Fifth Avenue

⁷⁹⁴ Ibidem.

wordt hier met andere woorden toch vooral in sociologische zin gelezen, als een plaats waar verschillende bevolkingsgroepen elkaar (al dan niet vredig) ontmoeten.

Zijn beschrijving van Fifth Avenue volgt daarbij de geijkte weg: hij begint aan Washington Square en eindigt in 143rd Street waar de laan (ondertussen gekwalificeerd als ‘étroit, triste et sale’⁷⁹⁵) doodloopt op Harlem River. In en rond Washington Square Park en het nabijgelegen Greenwich Village houden zich vooral bohemians op, het wat verder gelegen Union Square is dan weer een belangrijk forum voor het uiten van allerlei politieke grieven (dat de hoofdkwartieren van verschillende politieke partijen, waaronder de communistische, net in die buurt liggen, is wellicht niet toevallig), vanaf Madison Square komt men vooral slenterende kooplustigen tegen (het is het gebied van de betere mode- en juwelierszaken, waar ‘tout ce que le génie commercial et industriel de cette race a pu imaginer’⁷⁹⁶ te vinden is). Dit commerciële deel van de laan, dat begint vlak boven 23rd Street en doorloopt tot aan 59th Street, wordt door de auteur ook aangeduid als de ‘Magnificent Mile’; het is de plaats waar de grootste wolkenkrabbers (de Empire State Building, het Rockefeller Center) gelegen zijn, waar luxueuze handelszaken neergestreken zijn, waar de moderne massamedia (radio, cinema, publiciteit) hun hoofdkwartieren hebben, waar diverse kerken gevestigd zijn. Maar eerder dan deze gebouwen is het toch het spektakel dat het gewriemel van de massa hier biedt dat de auteur imponeert (om dat spektakel te beschrijven citeert hij uitvoerig Walt Whitman).

Na het spektakel en de drukte van 59th Street te hebben beschreven, duikt de schrijver Central Park in, waar de jeugd thuis is. Net zoals de laan wordt ook het park gekenmerkt door een bonte verscheidenheid (‘ce parc est un mélange d’éléments hétéroclites’),⁷⁹⁷ niet alleen van landschappen maar ook van gebouwen (zo bevat het onder andere een museum, een zoo, een arsenaal). Ook hier heeft de auteur veel aandacht voor de manier waarop het park gebruikt wordt: in de zomer wordt er gedanst en gemusiceerd, in de

⁷⁹⁵ Ibidem.

⁷⁹⁶ Ibidem.

⁷⁹⁷ Ibidem.

winter geschaatst en soms zelfs geskied. Van ‘The Mall’ wordt dan weer gezegd dat het de plaats is waar pas genaturaliseerde burgers hun eed van trouw aan hun nieuwe vaderland afleggen. Aan de gebouwen die de oostelijke kant van de laan bezetten, besteedt de auteur maar weinig aandacht: hij somt ze gewoon op. Het gaat om clubs, een kerk, een synagoge, enkele private woningen die nog stand houden, een herenhuis met een indrukwekkende kunstcollectie (de Frick Collection), en voor de zijstraten vermeldt hij nog een paar buitenlandse delegaties. Het deftige, officiële soms zelfs wat protserige karakter van de gebouwen op dit stuk van de laan contrasteert sterk met de jeugdige branie die in het park geëtaleerd wordt (waar de jeugd, zo schrijft Goris, zich in de zomer onder het waakzame oog van de politie overlevert ‘aux fantaisies chorégraphiques’ en men tijdens de hondsdagen ‘les sons plaintifs et abdominaux du saxophone’ kan horen weerklinken).⁷⁹⁸ Hij herhaalt hier de tegenstelling tussen jong en oud zoals die ook al in de film van Gregory La Cava speelt.

Na Central Park komen we terecht in Harlem, de thuisbasis van de zwarte gemeenschap. Een overgang die als een echte breuk ervaren wordt (‘la transition est complète’) en ons zelfs naar een ander continent lijkt te voeren (‘on est en territoire africaine’).⁷⁹⁹ Ook in sociaaleconomisch opzicht breekt deze buurt met alles wat eraan voorafging: het is een ‘Quartier nègre, quartier pauvre et apparemment négligé’.⁸⁰⁰ Maar toch is het niet allemaal kommer en kwel: zo stelt de auteur dat de laan tot aan Mount Morris Park nog steeds een schijn van waardigheid heeft, het is pas wanneer de wandelaar het park rondt dat miserie en verkrotting de toon zetten. In die laatste kilometer is Fifth Avenue niet meer dan een verzameling van ‘terrains vagues, des dépôts du service de voierie, des maisons délabrées, une étrange floraison de petites sectes religieuses dans les sous-sols’.⁸⁰¹ Zelfs Harlem is intern verdeeld, kan niet helemaal binnen één categorie gevat worden. In de twee laatste paragrafen van de tekst kijkt de auteur voor een laatste keer achterom om het traject dat we nu samen met hem hebben afgelegd kort samen te vatten:

⁷⁹⁸ Ibidem.

⁷⁹⁹ Ibidem.

⁸⁰⁰ Ibidem.

⁸⁰¹ Ibidem.

‘En parcourant ces 11 kilomètres, on a vu les bâtiments dont l’Amérique est légitimement fière, on a rencontré des spécimens humains les plus beaux et les plus bizarres, ceux qui marchent avec l’assurance que donne la beauté ou la richesse, ceux qui semblent s’excuser de leur apparence ou de leur misère, tout le cortège de la danse macabre de nos jours. On a vu les gratte-ciels se perdre dans les nuages et on a longé de véritables masures. On a vu la grandeur et la misère de ce pays. On a même compris le drame qui parfois le déchire, on a disséqué l’Amérique, mais, surtout, on a pu voir que la ville est une des œuvres suprêmes de l’homme en société, le témoignage le plus viril, le plus orgueilleux et le plus magnifique de sa force et de son génie.’⁸⁰²

Wandelen op Fifth Avenue biedt de kijker (want blijkbaar is dat het enige wat hij moet doen: ‘voir’) een bondige samenvatting van de paradoxale tegenstellingen die de Amerikaanse samenleving schragen: men ontmoet er zelfzekere, succesvolle mensen, maar evengoed ook lui die zich aan de rand van de maatschappij bevinden, men wordt er overweldigd door indrukwekkende wolkenkrabbers en geconfronteerd met vervallen, zelfs bouwvallige panden, men wordt er kortom geconfronteerd met zowel de grandeur als de miserie van de cultuur waartoe de laan behoort. Wandelen op Fifth Avenue betekent de uitersten van de Amerikaanse samenleving tegenkomen.

f) Harlem: een venijnige conclusie

De foto’s in het boek brengen de kijker dicht bij de verwarrende complexiteit van de laan. Ze doen dat niet door verschillende aspecten met elkaar te laten botsen in één enkel beeld, maar door telkens twee beelden op een dubbele pagina in dialoog met elkaar te laten treden. Het is die confrontatie, die frictie, die de beelden oplaadt met een zekere narratieve energie. Elke dubbele pagina vertelt een klein verhaal. De verantwoordelijkheid ligt hierdoor voor een groot deel bij de samensteller van het boek: het is de

⁸⁰² Ibidem.

sequentie die het verhaal brengt, het zelfstandige beeld is niet meer dan een bouwsteen. Soms verenigen verschillende dubbele pagina's zich tot een wat groter verhaal (zoals de al eerder aangehaalde reeks over de optochten op de laan), maar meestal blijft het gesprek binnen de grenzen van de dubbele pagina. Met elke pagina die omgeslagen wordt begint er een nieuwe dialoog. Toch kent het boek ook ruimere spanningsbogen: delen die elkaar niet onmiddellijk volgen treden toch met elkaar in gesprek. Dit wordt vooral duidelijk in het deel over Harlem.

Voortdurend wordt Harlem vergeleken met de lager gelegen en rijkere delen van de laan. Dat valt al meteen op in de dubbele pagina die het als eerste over Harlem heeft. De pagina vergelijkt twee vergezichten: een besneeuwd Central Park vanuit een woning op Fifth Avenue (met op de achtergrond de skyline van Central Park West) en een zuidelijk gelegen deel van Fifth Avenue vanaf de top van Mount Morris Park. (ILL. B 92-93) De twee gezichten roepen duidelijk andere associaties op. Het eerste gezicht is gemaakt vanuit een woning (vermoeden we). Hij die kijkt, eigenaar van de privéwoningen, beschikt in zekere zin permanent over het gezicht dat zich voor zijn ogen ontvouwt. Het andere gezicht behoort niemand toe: het wordt gemaakt vanaf een publiek toegankelijke plaats. Hij die het bewondert is er maar tijdelijk (de man die we zien vooroverbuigen over de leuning is niet meer dan een passant). Meer zelfs: de persoon op Mount Morris Park aan wie Fifth Avenue zich openbaart, wil daar (blijkbaar) zelfs niet zijn. Dat is althans de indruk die gecreëerd wordt door de onderschriften. Onder het gezicht op Central Park lezen we: 'Some people live on Fifth Avenue for its handsome view'. Onder dat vanaf Mount Morris Park gemaakt staat er echter het volgende: 'And other people live here because they simply have to'. Meteen is de toon gezet: het verschil tussen beide gezichten refereert naar het verschil in maatschappelijke status van diegenen aan wie het gezicht zich openbaart. In het ene geval een bewoner, een eigenaar, in het andere geval een 'toevallige' passant, een toeschouwer. En zo wordt de vergelijking tussen twee 'onschuldige' gezichten meteen een middel om de diepe economische kloof die beide delen van de laan van elkaar scheidt aan te kaarten.

Fifth Avenue onder 110th Street en de avenue boven 110th Street worden hier opgevoerd als waren ze elkaars tegenbeeld. Ook in de volgende dubbele pagina's komt deze tegenstelling tussen boven- en benedenstad, tussen het

welgestelde deel van de laan en het armere Harlem voortdurend aan bod. Zo plaatst de eerst volgende dubbele pagina het beeld van een Joodse vrouw met een krant over haar hoofd (in het onderschrift licht spottend omschreven als een ‘dowager’ – een weduwe van adellijken huize) naast een foto van een krant lezende vrouw in Spanish Harlem. (ILL. B 94-95) Ook nu wordt de dubbele pagina ingezet om het verschil in maatschappelijke status te onderlijnen en zo meteen ook iets te vertellen over de sociale verschillen die zelfs hier, zo hoog op de laan, nog steeds merkbaar zijn (de aanwezigheid van een rijke Joodse weduwe – een cultureel cliché – stelt het beeld van Harlem als een wijk van armoedzaaiers lichtjes bij). Even verderop in de reeks over Harlem zijn er twee dubbele pagina’s die verwijzen naar een thema dat ook al eerder in het boek aan bod kwam. De eerste dubbele pagina toont links een zwarte familie, op haar paasbest uitgerust, wachtend op een bus, rechts een foto van een zwart meisje in een speelgoedauto. Ook de tweede dubbele pagina bevat links een foto van een zwarte familie, opnieuw in zondags tenue, en rechts een foto van spelende kinderen op straat. (ILL. B 96-97) Twee keer eenzelfde tegenstelling zo lijkt het wel: een familie op uitstap versus spelende kinderen tijdens een doordeweekse dag. Maar de onderschriften verwijzen naar scènes die men elders op Fifth Avenue kon aantreffen. De bijschriften op de eerste dubbele pagina luiden: ‘Harlem Easters are as festive as any further down the street’ en ‘And a girl with her own limousine is doing pretty well’. De tweede dubbele pagina bevat volgende onderschriften: ‘The Fifties needn’t think they’ve got a corner on the looks in town’ en ‘Or the children with the nursemaids a corner on the fun’. De vier onderschriften verwijzen naar specifieke gewoontes en plaatsen die eerder al getoond werden: de ‘Easters’ naar de gewoonte om zich op paaszondag op zijn paasbest uit te dossen en op de laan te flaneren, de ‘Fifties’ naar de plek op Fifth Avenue waar deze optocht plaatsvindt (ILL. B 98-99), de ‘children with the nursemaids’ naar de rijkelui-kinderen die in Central Park ravotten. Ze beklemtonen dat de inwoners van Harlem niet moeten onderdoen voor wat er elders op de laan gebeurt. Ze zijn even feestelijk uitgedost, hun kledij is even onberispelijk, de kinderen beleven er evenveel plezier aan hun spel.

De vergelijking van het leven in Harlem met dat elders op de laan wijst op de overeenkomsten tussen de bewoners van deze twee zo verschillende werelden. Of beter uitgedrukt: de vergelijking maakt duidelijk dat beide groepen door eenzelfde sociale ambitie gedreven worden. Wat hen bindt, buiten het feit

van op en rond Fifth Avenue te wonen, is dat ze dezelfde maatschappelijke aspiraties delen: beide streven ernaar de maatschappelijke ladder te beklimmen (of minstens hun al verworven positie te behouden) en beide gebruiken de publieke ruimte van de avenue als de plaats bij uitstek om dat maatschappelijk streven te etaleren. Dat is althans wat de onderschriften suggereren: door zo sterk de aandacht te vestigen op de kleding of door het kinderspel te lezen als de uiting van een dieper verlangen – zo wordt de foto van het meisje in een speelgoedauto meteen geïnterpreteerd als een prille uitdrukking van haar verlangen naar een echte limousine – worden de gecapteerde taferelen tot sociaaleconomische wensdromen. Maar tegelijkertijd maakt het boek duidelijk dat er toch wel enkele obstakels zijn die droom van realisatie scheiden. Wat die hindernissen precies zouden kunnen zijn, wordt meteen duidelijk wanneer men de bladzijde omslaat. De dubbele pagina die volgt op de daarnet besproken pagina's toont twee kerken, links de Holy Memorial Baptist Church en rechts de Mr. Canaan Spiritual Church. **(ILL. B 100-101)** De twee protestantse kerken zijn ondergebracht in eenvoudige rijtjeshuizen en hun ordinaire gevels kunnen op geen enkele manier wedijveren met de pracht en praal van de (katholieke, protestantse en joodse) religieuze gebouwen elders op de laan. Het wezenlijke verschil tussen Harlem en de rest van de laan is van materiële aard. In Harlem gebeurt net hetzelfde als wat ook elders op de laan plaatsvindt – er zijn kerken, winkels, woningen, er wordt gespeeld, geparadeerd, gekeken –, alleen blijven beide delen door een diepe economische kloof van elkaar gescheiden apart.

Wat rest de inwoners van Harlem dan nog? Dromen van een andere wereld. 'A boy without a place to play must therefore dream of other worlds / As far down the street he lives on as a boy can comprehend / Where golden buildings gleam by day and movie stars come out by night / And the sign around the corner doesn't say: (Stop Dead End)',⁸⁰³ dat is het volledige onderschrift bij het voorlaatste beeld in het boek. **(ILL. B 102-103-104)** De foto toont twee straatjongens die opkijken naar een reclamebord voor een haarproduct. Het voorlaatste beeld kondigt een einde in mineur aan. Het

⁸⁰³ De woorden 'Stop Dead End' zijn niet te zien op het beeld zelf, maar wel op het volgende en laatste beeld van het boek. De foto toont een verkeerslicht waarop de woorden 'Stop Dead End' geschreven zijn, een bord dat meteen ook het (weinig aantrekkelijke) einde van Fifth Avenue aankondigt en dat hier metaforisch gebruikt wordt om de uitzichtloze situatie van de inwoners van dit deel van de laan nog maar eens te beklemtonen.

beeld verwijst naar de uitzichtloze situatie waarin de jonge mannen zich bevinden (de wereld waar zij naar opkijken is tegelijkertijd dichtbij – want op dezelfde laan gesitueerd – en onbereikbaar veraf – want alleen toegankelijk via de droom). Het is dit spanningsveld – tussen de sociale ambities aan de ene kant en de gebrekkige materiële condities die het niet toelaten om die aspiraties ook daadwerkelijk te realiseren aan de andere kant – dat voortdurend aanwezig is in het boek. Fifth Avenue toont hier zijn dubbel gelaat: tegelijkertijd een glorieuze manifestatie van wat die sociale ambitie kan bewerkstelligen en een troosteloze getuige van wat er rest indien die ambities gefnuikt werden (zie de leegstand of de vervallen huizen in Harlem).

De manier waarop het boek de sociale segregatie van blank en zwart, van rijk en arm aansnijdt, is onuitgegeven in de fotografische representatie van Fifth Avenue. Waar men de laan in de andere fotoboeken steeds duidt als een stedelijk ideaal, verschijnt ze hier als een innerlijk verscheurde laan: ze is niet langer dat verbindingsteken tussen de verschillende bevolkingsgroepen, maar juist de plaats waar de sociaaleconomische ongelijkheid die de Amerikaanse samenleving verscheurt zichtbaar wordt. Alle formele middelen die het boek inzet – de confrontatie tussen de twee beelden op de dubbele pagina, het voortdurende heen-en-weerspringen, de uitgesproken contrastwerking van de zwart-witbeelden – moeten telkens weer aantonen dat Fifth Avenue een strijdplaats is. Deze strijdmetaforiek troffen we ook al aan in het door de Fifth Avenue Association uitgegeven boek over de laan: ook daar was er voortdurend sprake van strijd, van een gevecht tussen de constructieve krachten van de associatie en de destructieve krachten van een ongecontroleerde commerciële ontwikkeling. De strijd waarvan hier sprake is, is echter van een heel andere aard: hier gaat het niet langer om een strijd die een waarde moet beschermen of consolideren, maar om een sociaaleconomische strijd op leven en dood. Hier is geen instelling in het geding, maar mensen van vlees en bloed. Fifth Avenue verschijnt hier als de plaats waar zich een maatschappelijk drama afspeelt. De keuze voor reportagefotografie, voor de momentopname als fotografische strategie, bevestigt deze lectuur nog: in de rusteloze opeenvolging van deze onherhaalbare momenten valt de laan uiteen in een opsomming van particuliere ogenblikken. Er is niets meer dat de laan samenhoudt, behalve misschien de echo van een maatschappelijk ideaal dat ze ooit geïncarneerd zou hebben.

En toch: het ideaalbeeld 'Fifth Avenue' mag dan al zijn beste tijd gehad hebben, ook dit boek slaagt er niet in het helemaal opzij te schuiven. Heel het boek is opgehangen aan het verschil tussen het imago van Fifth Avenue en wat er zich 'werkelijk' op afspeelt. In die zin kan ook dit boek het 'klassieke' ideaalbeeld van Fifth Avenue niet helemaal van zich afschudden: ondanks (of juist door) de negatie blijft het boek een articulatie van het door de Fifth Avenue Association gecreëerde en zorgvuldig in stand gehouden beeld van een toonaangevende laan die als een moreel kompas kan fungeren.

V. Berenice Abbott's Fifth Avenue

Berenice Abbott maakte 16 foto's waarin Fifth Avenue figureert. Van die 16 beelden kwamen er uiteindelijk zes terecht in de publicatie van 1939. De 16 beelden tonen verschillende van de aspecten van Fifth Avenue zoals we die kennen uit de hiervoor besproken boeken: er is aandacht voor de residentiële functie (zes foto's tonen de woningen op en rond Washington Square), voor de clubs die het sociale leven van de straat bepalen (een foto van de Salmagundi Club), voor de indrukwekkende en toonaangevende architectuur (drie beelden), voor Madison Square (één opname), voor de luxueuze hotels (twee foto's), voor de religieuze gebouwen (een beeld van de Collegiate Church of St. Nicholas, afgezet tegen een toren van het Rockefeller Center die op het moment van opname nog in volle opbouw was), voor de razende verkeerdrukten (twee beelden stellen scherp op de drukbezette trottoirs tijdens het spitsuur), en ten slotte voor het openbare vervoer dat de laan op- en afrijdt (een foto van een bus van de Fifth Avenue Coach Company). (**ILL. BA/FA 1 tot 16**) De selectie voor het uiteindelijke boek wordt in grote mate gekenmerkt door diezelfde thematische rijkdom. Het beeld van de Salmagundi Club en van de bus halen de uiteindelijke selectie niet. Het beeld van de bus werd wellicht niet opgenomen omdat het thema van het openbaar vervoer (en dan vooral de bovengrondse EL-lijnen) al ruimschoots aan bod komt in het boek, maar door het weglaten van de Salmagundi-foto bevat de publicatie nu geen enkele verwijzing meer naar het rijke clubleven van de stad.

De zes gekozen beelden voor het in 1939 uitgegeven boek tonen respectievelijk: Washington Square,⁸⁰⁴ de drie 'oude' woningen op Fifth Avenue met de huisnummers 4, 6 en 8,⁸⁰⁵ de Flatiron Building,⁸⁰⁶ een

⁸⁰⁴ Berenice Abbott & Elisabeth McCausland, *Changing New York*, E.P. Dutton & Company, New York, p. 93.

⁸⁰⁵ Ibidem, p. 108.

⁸⁰⁶ Ibidem, p. 124.

straatscène op de hoek van Fifth Avenue en 42nd Street,⁸⁰⁷ de confrontatie tussen de Collegiate Church of St. Nicholas op de voorgrond en het nog onvoltooide Rockefeller Center op de achtergrond⁸⁰⁸ en ten slotte een opname van drie hotels (Hotel Pierre, Sherry-Netherland en Savoy-Plaza) op de hoek van 58th Street en de Plaza.⁸⁰⁹ De organisatie van de beelden respecteert de ruimtelijke logica: het eerste beeld toont het beginpunt van de laan, het laatste beeld de plaats waar de laan Central Park ontmoet. Er is geen beeld van de laan die langs Central Park loopt opgenomen in het boek (en ook niet in het ruimere project overigens). Dat de exploratie van Fifth Avenue daar stopt, suggereert dat de reeks beelden in dit opzicht aansluit bij een oudere lectuur van de laan, die van *King's Views of New York*. Ook in wat er geselecteerd wordt, volgt *Changing New York* een bekend verhaal: het boek toont Washington Square park met de triomfboog, beschrijft de diverse vormen van verblijven op de laan (het oude en nieuwe wonen, het vaste en tijdelijke verblijf), heeft aandacht voor de religieuze functie van de laan, toont aan dat de laan een bakermat is van nieuwe, moderne en toonaangevende architectuur (zowel in het recente verleden, de Flatiron Building, als in het heden, de constructie van het Rockefeller Center), kijkt naar de drukte die er heerst. Zelfs in wat het boek niet toont, volgt het de meeste andere lezingen: het commerciële leven wordt niet behandeld. In geen enkel beeld is er ook maar een spoor terug te vinden van de luxueuze handelszaken waarvoor de laan bekend stond. Deze afwezigheid valt des te meer op omdat het boek eerder wel aandacht had voor (kleine) handelszaken – zoals in de opname van de vitrine van een koosjere poelier of in die van een Italiaanse kaashandelaar en bakker.

Ook de aanwezigheid van de lichte industrie op de laan wordt niet aangesneden. Of liever: ze wordt enkel zijdelings binnengesmokkeld. Er is inderdaad één beeld dat de perikelen van de kledijnijverheid op Fifth Avenue aankaart, maar het is geen foto van de laan zelf maar van enkele blokken ten westen daarvan. Het gaat om een beeld van 7th Avenue ter hoogte van Penn Station. Het beeld, gemaakt vanaf het dak van de Nelson Tower, toont dit

⁸⁰⁷ Ibidem, p. 136.

⁸⁰⁸ Ibidem, p. 146.

⁸⁰⁹ Ibidem, p. 158.

stukje van 7th Avenue als een donkere kloof met immense constructies als wanden die alle licht uit de straat halen. Abbott heeft vanaf deze plaats twee beelden van 7th Avenue gemaakt, het ene gericht naar het noorden en het andere gericht naar het zuiden. Het in Changing New York opgenomen beeld is het beeld dat in noordelijke richting kijkt. De foto toont de diversiteit van functies die hier samenklonteren: een hotel, wolkenkrabbers met een uitgesproken economische functie, een ondertussen in onbruik geraakte paardenstal, restant van de residentiële functie van de laan, en ten slotte het Metropolitan Opera House, dat nog net bovenaan het beeld zichtbaar is. De opvallendste gebouwen bevinden zich echter in het midden van het beeld en zij zuigen dan ook de meeste aandacht naar zich toe. In de begeleidende commentaar worden deze industriële complexen geïdentificeerd: het betreft de Garment Tower, het Garment Center en het Fashion Center. Het zijn met andere woorden allemaal gebouwen waarin de kledingindustrie na haar lange tocht naar het noorden en later ook nog naar het westen - een proces dat, zo leert de tekst ons, in 1917 begon – eindelijk een vast onderdak gevonden heeft. De wolkenkrabbers die op deze plaats verzezen zijn, zijn het gevolg van het door de Fifth Avenue Association geïnitieerde project met de naam ‘Save New York’ dat tot doel had de kledingnijverheid weg te leiden van Fifth Avenue. Alhoewel dit beeld dus niet op Fifth Avenue gemaakt is, is het wel degelijk ermee verbonden: het toont het gevolg van een reeks stedenbouwkundige keuzes die allemaal hun oorsprong vonden in de bitse strijd over de stedelijke functie en betekenis van Fifth Avenue. In die zin is de keuze dan ook verdedigbaar om ook deze foto te lezen als een beeld dat iets vertelt over de stedenbouwkundige processen die het voorkomen van Fifth Avenue bepaald hebben. Het is een beeld dat een alternatief Fifth Avenue toont, een mogelijk aanzicht van de laan mocht het plan van de FAA niet gelukt zijn.

In wat volgt zal ik twee beelden die in het boek opgenomen zijn van naderbij bekijken. Mijn eerste analyse betreft het openingsbeeld van de reeks, van Washington Square Park.⁸¹⁰ Voor mijn lectuur van dit beeld zal ik dit beeld confronteren met de andere foto's die Abbott op en rond Washington Square Park genomen heeft. Met behulp van deze vergelijking zal het mogelijk zijn om de gelaagdheid ervan zichtbaar te maken. Het tweede beeld dat ik wens te

⁸¹⁰ Neg. 103 Washington Square. Archief MCNY.

analyseren, betreft de opname van de Flatiron Building.⁸¹¹ Ook deze analyse begint met een vergelijking van het in het boek opgenomen beeld met een andere (en enkele jaren oudere) foto die Abbott van hetzelfde gebouw genomen heeft. Tegelijkertijd echter bleek het al snel noodzakelijk om dit beeld ook in een bredere beeldtraditie te plaatsen. Pas dan zou het mogelijk zijn de complexiteit van Abbott's opname adequaat te kunnen toelichten en duidelijk te maken hoe in dit beeld een hele visuele traditie samenkomt.

1. Washington Square Park & One Fifth Avenue (16 april 1936)

Door het brutaal wegstrepen van de commerciële functie van Fifth Avenue, lijkt de aandacht vooral (en nogal eenzijdig) te gaan naar de residentiële functie van de laan. Toch introduceert Abbott subtiel een nieuw perspectief op het wonen op Fifth Avenue, zoals blijkt uit de reeks van acht beelden die ze op en rond Washington Square en aan het begin van Fifth Avenue zou maken.⁸¹² In eerste instantie lijkt ze zich in deze foto's te beperken tot de oude negentiende-eeuwse privéwoningen. Zo vat ze in een eerste beeld een rij oude woningen aan de noordzijde van Washington Square, in een tweede drie statige (maar eveneens oude) herenhuizen, in een derde een detail van het portaal van één van die statige herenhuizen, en in een vierde ten slotte het eerder bescheiden Hotel Brevoort (een hotel dat rechts geflankeerd wordt door enkele kleinere privéwoningen). Deze concentratie op het oude wonen plaatst de laan in een bijzonder perspectief. Zij wordt hier nog steeds gelezen als een bij uitstek residentiële laan, maar door de woningen in een (relatief) ver verleden te situeren, nuanceert de fotografie die vaststelling meteen. Fifth Avenue is nog steeds de laan waar er gewoond wordt, maar dat wonen doet wat voorbijgestreefd aan. Dit is niet hoe de moderne, twintigste-eeuwse inwoner de stad bewoont. Fifth Avenue is de laan van voorbije grandeur, zo lijkt het wel.

⁸¹¹ Neg. 299 Flatiron Building. Archief MCNY.

⁸¹² Neg. 29 Brevoort Hotel w/ Mark Twain House, Neg. 81 MacDougal Alley, Neg. 97. Fifth Ave. 4-6-8, Neg. 103 Washington Square, Neg. 140 Washington Square North, 121-125, Neg. 174 Fifth Ave. Bus, Washington Square, Neg. 191 Washington Square with Statue of Garibaldi, Neg. 279 8 Fifth Ave. (Marble House). Archief MCNY.

De manier waarop Abbott die residentiële functie van Fifth Avenue in de twee in het boek opgenomen beelden benadert, is wat dat betreft veelzeggend: het ene beeld is een panoramische opname van Washington Square Park met op de achtergrond een rij statige oude herenhuizen,⁸¹³ het andere is een foto van de zogenaamde Rhinelander Houses, gelegen op de zuidwestelijke hoek van Fifth Avenue en 8th Street.⁸¹⁴ (ILL. BA/FA 2 en 5) Beide beelden nemen op een zekere manier afstand van de gefotografeerde woningen: het ene beeld door letterlijk een ver standpunt in te nemen (waardoor de huizenrij zich als een breed lint uitstrekt over het midden van het beeld en de ruimtelijke contradicties die het stedelijk wonen op deze plaats kenmerken zichtbaar gemaakt worden), het andere door de drie huizen te isoleren uit hun stedelijke context (ze maken niet langer deel uit van de stedelijke dynamiek, het zijn relictten van een voorbijgestreefd tijdperk). De commentaar van Elisabeth McCausland bij dit laatste beeld maakt meteen duidelijk hoe het verondersteld is te functioneren binnen het bredere verhaal van het boek: na een algemene esthetische appreciatie (de reeks van drie huizen vertegenwoordigt een ‘rising curve of elegance’), wordt er even stilgestaan bij de architect ervan om ten slotte te eindigen met een korte beschrijving van de bewoners en hun maatschappelijke (vooral culturele) betekenis voor de stad. Ze schrijft: ‘No. 8 was once the home of the art collection which formed a part of the original Metropolitan Museum of Art’.⁸¹⁵ Het gebouw is niet langer een woning, maar vooral een onderkomen voor een kunstcollectie (die later onderdak zou vinden in het Metropolitan Museum of Art). Tegelijkertijd zien we hier, in het schrijven van McCausland, toch iets terug van wat we elders in de talloze beschrijvingen van Fifth Avenue al hebben kunnen vaststellen: ook zij verleent karakter aan de laan door te verwijzen naar de personen die er leefden.

Maar deze interpretatie van Abbott’s lectuur van het stedelijk wonen op Fifth Avenue klopt maar gedeeltelijk. Wie goed kijkt, ziet dat in zes (van de in totaal acht) beelden gemaakt in de onmiddellijke omgeving van Washington

⁸¹³ Neg. 103 Washington Square. Archief MCNY.

⁸¹⁴ Neg. 97. Fifth Ave. 4-6-8. Archief MCNY.

⁸¹⁵ Berenice Abbott & Elisabeth McCausland, *Changing New York*, E.P. Dutton & Co., New York, 1939, p. 108.

Square Park er telkens één gebouw uitspringt. (ILL. BA/FA 2-3-4-5-7-8) In elk van die beelden laat het kader voldoende ruimte voor de doorbraak van één van die hoge, nieuwe woontorens, die recent op de laan aangetroffen konden worden. Het gebouw in kwestie draagt de naam One Fifth Avenue en werd opgetrokken in 1928. De alomtegenwoordigheid van deze constructie toont aan dat, als de laan nog zou kunnen bogen op een belangrijke residentiële functie, deze haar architecturale vertaling zeker niet meer vindt in de imposante, al dan niet vrijstaande privéwoning. Een nieuwe vorm van wonen, meer aangepast aan de noden en behoeften van de moderne tijd, heeft dit oude woonideaal vervangen. Het private huis is ingeruild voor of staat op het punt om te worden vervangen door de woontoren, een complex van appartementen met gedeelde sociale voorzieningen (dinerruimte, feestzaal, enzovoorts). Eerder dan het opnieuw tonen (en simpelweg bevestigen) van de residentiële geschiedenis van Fifth Avenue heeft het er alle schijn van dat Berenice Abbott juist deze fundamentele mutatie van het wonen in de stad wenst te laten zien.

De woontoren is ook duidelijk zichtbaar in het beeld van Washington Square Park, waar het hoog boven de andere private woningen uittorent. Verder duikt het gebouw op in de foto van het Hotel Brevoort, dient het als achtergrond in een opname van het Garibaldi-standbeeld op Washington Square Park en in de foto van een bus van de Fifth Avenue Bus Company. Het duikt nog een vijfde keer op in een beeld gemaakt in McDougal Alley (net even ten westen van Washington Square Park) en ten slotte is het (of althans de schaduw die het op de laan werpt) dwingend aanwezig in de foto van de Rhinelander Houses. Abbott cirkelt in deze zes beelden als het ware rond het appartementsgebouw. Deze belangstelling voor één enkel gebouw, dat letterlijk vanuit alle windstreken vastgelegd wordt, kan verbazen in een reeks die voornamelijk uit losse beelden lijkt te bestaan (de enige andere reeks die als dusdanig onmiddellijk herkenbaar is, is gewijd aan het interieur van het Fifth Avenue Theater). In plaats van zoveel mogelijk in een uniek beeld te vatten, maakt Abbott hier gebruik van een serie om de complexiteit van dit gebouw en van wat het representeert zichtbaar te maken. Een verdere analyse van de zes beelden zal duidelijk maken wat hier precies op het spel staat.

a) One Fifth Avenue – omzwervingen: Brevoort Hotel with Mark Twain House (24 oktober 1935)

De zes opnames waarvan sprake zijn niet van eenzelfde dag, maar zijn tussen 24 oktober 1935 en 29 december 1936 gemaakt. In een periode van 14 maanden gaat Abbott zes keer naar de buurt rond Washington Square en zes keer maakt ze ruimte vrij voor dit imposante gebouw. Het oudste beeld stelt scherp op het oude Brevoort Hotel geflankeerd door het Mark Twain House, maar helemaal rechts in het beeld zien we al de indrukwekkende gevel opdoemen van de relatief recent opgetrokken woontoren op One Fifth Avenue, dat (letterlijk) een nieuwe dimensie van het wonen introduceert op de laan. (ILL. BA/FA 7) Het beeld speelt oud en nieuw tegenover elkaar uit: het statige Brevoort Hotel tegenover het rijzige appartementsgebouw, de (relatief) kleinschalige eengezinswoning tegenover een nieuwe vorm van collectief samenwonen. In dit beeld komen zelfs drie vormen van wonen samen: het oude type van wonen, de eengezinswoning (het Mark Twain House helemaal links), het Brevoort Hotel (ook een vorm van collectief wonen), en ten slotte het moderne appartementsgebouw, waarbij het Brevoort Hotel een soort van brugfunctie lijkt te vervullen die de oude residentiële vorm verbindt met de recentere. Door deze drie vormen van wonen in één beeld samen te brengen toont de fotografe dat het wonen langzaam is geëvolueerd, dat er eerder sprake is van een geleidelijke ontwikkeling, niet van een plotse breuk of revolutie.

Het Brevoort Hotel heeft zelf verschillende transformaties ondergaan, zo leert ons het bijgeleverde onderzoeksdossier.⁸¹⁶ Het werd gebouwd tussen 1831 en 1837, functioneerde even als een woning en werd dan een hotel. De eerste eigenaar en uitbater van het hotel gaf het een Engels cachet en ging prat op zijn beroemd en sociaal hoogstaand cliënteel (zoals de Prince of Wales die er bijvoorbeeld zou gelogeerd hebben en waar de eigenaar een sappige anekdote over had). Tussen 1902 en 1932 werd het hotel uitgebaat door een Franse eigenaar die komaf maakte met de Engelse stijl en onder wiens leiding het uitgroeide tot een belangrijk centrum van het artistieke leven op de laan. Na intensieve verbouwingen in de jaren '20 veranderde het

⁸¹⁶ Zie het onderzoeksdossier bij deze foto (Neg. 29 Brevoort Hotel w/ Mark Twain House).
Archief MCNY

Brevoort Hotel in 1932, na jaren verlieslatend te zijn, voor de laatste keer van eigenaar en werd het overgenomen door een hotelketen. De wat ouderwetse charme van het Brevoort trok vooral kunstenaars aan (niet verwonderlijk gezien Greenwich Village – de uitvalsbasis van de artistieke avant-garde in New York op dat moment – vlakbij was) zoals Eugène O'Neill, Isadora Duncan, Tolstoi en Bartholdi, waardoor het een belangrijk centrum van de kunsten werd. Op die manier kaart het beeld ook onrechtstreeks het diverse sociale en artistieke leven op de laan aan. (We zien hier hoe Abbott, puur door de selectie van haar onderwerp, net als in sommige tekstuele verbeeldingen van de laan de betekenis ervan laat bepalen door wie er woont, door de activiteiten die er ontplooid worden. Kiezen voor dit hotel betekent ook het rijke sociale leven van deze plek aanboren, betekent de sociale dimensie van het wonen op Fifth Avenue naar boven spitten.)

b) One Fifth Avenue – omzwervingen: MacDougal Alley (20 maart 1936)

Het tweede beeld is gemaakt vanaf MacDougal Alley, gesitueerd vlak boven Washington Square en net ten oosten van Fifth Avenue. (ILL. BA/FA 3) Ook hier wordt het gebouw, dat nu echter veel dwingender in het beeld aanwezig is, op de achtergrond geplaatst. De voorgrond wordt ingenomen door een aantal recent gerenoveerde kleinere gebouwen, studio's meestal die op het moment van de opname bewoond werden door kunstenaars, en dan vooral beeldhouwers. Ook nu worden oud en nieuw op het eerste gezicht brutaal tegenover elkaar geplaatst en wordt deze verhouding in eerste instantie louter gedacht als een verschil in grootte. Maar dergelijke lectuur houdt geen rekening met het feit dat wat op de voorgrond te zien is, ook van recente makelij is (de gebouwen zelf zijn natuurlijk niet nieuw, wel de functie die ze vervullen). Zo gesteld gaat dit beeld niet over twee verschillende manieren van wonen, een traditionele en een moderne, maar wel over het samenkomen van twee moderne manieren van wonen en werken. Het beeld wordt zo een illustratie van sociaaleconomische verschillen, niet van temporele verschillen in architecturale stijl of volume.

Oorspronkelijk was MacDougal Alley een private rijweg die de woningen op en rond Washington Square verbond met de stallen waarin paarden en

rijtuigen klaarstonden.⁸¹⁷ Met het verdwijnen van het paard als belangrijkste vervoersmiddel werden de gerenoveerde stallen uiteindelijk een verblijfplaats voor kunstenaars. Maar niet alleen het verdwijnen van het paard was verantwoordelijk voor de functionele transformatie van de stallen. Het feit dat slechts één stal tot garage omgevormd werd, suggereert dat de vervanging van paard door auto geen wezenlijke rol speelde in de herbestemming van deze ruimte. Wellicht belangrijker was de geleidelijke transformatie van het wonen op Fifth Avenue: de private woning werd ingeruild voor een collectieve vorm van wonen, waarbij alle woonfuncties samenkwamen in een grote constructie. Het appartementsgebouw dat in de diepte van het beeld opdoemt, was daar een pertinent voorbeeld van. Zo bekeken moet dit beeld wellicht gelezen worden als een analyse van de wijze waarop die alles omvattende en luxueuze woonpaleizen de directe omgeving fundamenteel herdefiniëren. Hun impact is niet alleen visueel (door zijn massieve architectuur domineert de woontoren visueel zijn omgeving – iets wat alle beelden in deze serie tonen), maar ook stedenbouwkundig. Dergelijke constructies zuigen stedelijke functies die voorheen verspreid waren naar zich toe en zorgen voor een alsmaar toenemende concentratie van al deze functies op één plek.⁸¹⁸

Niet alleen komen in dit beeld twee vormen van stedelijke mutaties samen, ook hun onderlinge relatie wordt nader toegelicht: de ene wordt in het verlengde van de andere geplaatst. Twee soorten van verandering dus: een opzichtige, want grootschalige (de woontoren) en dus uitermate leesbare verandering en een subtielere, want niet voor het blote oog zichtbare transformatie (het exterieur van de kunstenaarsstudio's heeft geen radicale wijzigingen ondergaan in vergelijking met de stallen van weleer). Alles verandert en tegelijkertijd blijft alles hetzelfde: de functie van de gebouwen op de voorgrond verandert weliswaar, maar hun architecturale vorm blijft hetzelfde. Meer zelfs, en wellicht nog belangrijker, ook de structurele verbondenheid van de gebouwen op de voorgrond met wat er op de achtergrond, op Fifth Avenue gebeurt, blijft bewaard. Net zoals de stallen van

⁸¹⁷ Zie het onderzoeks dossier bij deze foto (Neg. 81 MacDougal Alley). Archief MCNY

⁸¹⁸ Zie Rem Koolhaas, *Delirious new york. A Retroactive Manifesto for Manhattan*, 010 Publishers, Rotterdam, 1994.

weleer hebben de kunstenaarsstudio's zich nooit echt ontvoegd van Fifth Avenue: de paarden in de stallen stonden ter beschikking van hun rijke eigenaars die elders op de laan woonden, de kunstenaars zijn voor de verkoop van hun werken afhankelijk van net dezelfde rijkelui. Ondanks alle oppervlakkige verschuivingen is er blijkbaar toch een diepere structurele eenheid die onaangeroerd blijft.

c) One Fifth Avenue – omzwervingen: Fifth Avenue, N°s 4-6-8
(20 maart 1936)

In het derde beeld (eveneens opgenomen in *Changing New York* en gemaakt op dezelfde dag als het beeld van MacDougal Alley) verlaten we even het park en duiken we Fifth Avenue in. De foto toont een huizenrij gesitueerd op de zuidwestelijke hoek van Fifth Avenue en 8th Street, de zogenaamde Rhineland Houses. (ILL. BA/FA 5) De huizen werden in de jaren tachtig van de negentiende eeuw gebouwd voor de drie dochters van William C. Rhineland, dezelfde Rhineland die opdracht gaf tot het bouwen van de zogenaamde Rhineland Row op 7th Avenue, tussen 12th en 14th Street. De Rhineland Row, die eerder bekend stond onder de naam 'Cottage Row', dateert van 1843. Elk huis telde drie verdiepingen en had een grote tuin, zoals wel meer huizen in deze buurt, een luxe die onder druk van de groeiende stad dreigde te verdwijnen. De huizenrij werd al snel aanzien als een historisch monument dat aan deze stadswijk (Chelsea) haar specifieke karakter verleende. Tijdens de depressie vielen de gebouwen echter ten prooi aan verwaarlozing en in 1936 werd hun sloop aangekondigd. Abbott zou maar liefst drie opnames wijden aan deze huizenrij.⁸¹⁹

De architect van de huizen op Fifth Avenue was Henry J. Handenbergh, een befaamde architect die onder andere het Waldorf-Astoria Hotel ontwierp. Het huis op nummer 8 zou het eerste marmeren huis van de stad geweest zijn (althans volgens de informatie verzameld in het onderzoeksdossier bij het beeld). Dit huis werd bewoond door het gezin J. Herbert Johnson, een belangrijke kunstverzamelaar wiens collectie aan de basis zou liggen van het Metropolitan Museum of Art. (Johnson zou trouwens de eerste directeur

⁸¹⁹ Zie het onderzoeksdossier bij deze foto (Neg. 84 Rhineland Row I). Archief MCNY

worden van het Metropolitan Museum of Art.) Tijdens de zogeheten ‘Open Thursdays’ stelde hij zijn collectie open voor het brede publiek. Het is dankzij het publieke succes van deze ‘Open Thursdays’ dat de noodzaak voor een publiek toegankelijke kunstgalerij zich liet gevoelen en het plan voor een museum ontstond. Het huis zou ook nog een tijdlang bewoond worden door de Belgische consul Henry G. T. Mali. Door verbreding van zowel Fifth Avenue als 8th Street zijn er kleine aanpassingen gedaan aan de gevels van de drie huizen. Op het moment van de opname waren ze al lang geen privé-woningen meer, ze waren ondertussen omgebouwd tot kleine appartements-blokken.⁸²⁰

De foto stelt scherp op de drie huizen. Het kader is relatief ruim getrokken (het valt niet samen met de randen van de huizenrij), maar door de contrastrijke opname en afdruk kan er maar weinig informatie uit die boorden gehaald worden. De drie huizen, waarvan de gevels alle licht vangen, krijgen alle aandacht. Wie koppig ook naar die boorden blijft kijken, merkt wel op dat de drie woningen duidelijk in volume, hoogte en stijl verschillen van de kleinere en bescheidenere aangrenzende constructies. Licht en kader leiden er bovendien toe dat de drie gebouwen van hun omgeving losgeweekt worden: de kijker ervaart ze als geïsoleerde woningen. De woningen staan niet alleen ruimtelijk los van de hen omgevende stad, maar ook op temporeel vlak is er iets vreemds aan de hand. Hun gladde, gepolijste gevels – mooi geaccentueerd door het frontale licht dat op de gevels valt – verwijzen naar het onverwoestbare materiaal waaruit ze opgetrokken zijn. De kijker ziet hier een reeks woningen waar de tijd maar geen vat op lijkt te krijgen. Zo lijken ze zich te onttrekken aan het proces van voortdurende opbouw en afbraak dat elders in de stad woedde.

Maar dan is er die dreigende schaduw. De schaduw, die door de contrastrijke druk prominent in het beeld aanwezig is, is afkomstig van One Fifth Avenue. Ze raakt bijna de rand van het stuk trottoir voor de woningen. Ook al is de woontoren dus zelf niet te zien in het beeld, hij werpt wel zijn schaduw op de laan. Uit die schaduw blijkt vooralsnog de imposante hoogte van het gebouw, zijn massieve aanwezigheid blijft niet onopgemerkt. One Fifth Avenue werpt

⁸²⁰ Zie het onderzoeksdossier bij deze foto (Neg. 87 Fifth Ave. 4-6-8). Archief MCNY

zijn schaduw vooruit, het bezet het stuk van de laan waarop zijn schaduw valt. De schaduw is als een voorafschaduwing van wat gaat komen, kondigt verdere transformaties aan (waarvan One Fifth Avenue zelf al een eclatant voorbeeld is). Hij verwijst naar het nakend verscheiden van wat nu nog onverwoestbaar lijkt. Of liever: de schaduw openbaart wat de gevel verbergt, met name dat de verandering al plaatsgevonden heeft. Het gebouw dat achter de gevel schuilgaat is al niet langer meer dat toonbeeld van het private wonen dat het ooit was. Zoals de lezer van het onderzoeks dossier weet functioneren de huizen niet langer als private woningen maar zijn ze omgebouwd tot kleine appartementsgebouwen (deze informatie wordt de lezer van het beeld echter onthouden – die moet het doen met de symboliek van de schaduw om het te ontcijferen). Vandaar dat het beeld niet begrepen moet worden als de articulatie van een zuivere tegenstelling – tussen het private en het collectieve wonen bijvoorbeeld – maar (opnieuw) van een geleidelijk proces. Het onderscheid tussen privaat en collectief is op het moment van de opname al achterhaald, wat de stugge, statige architectuur van de drie huizen op Fifth Avenue ook moge suggereren.

d) One Fifth Avenue – omzwervingen: Washington Square
Looking North [16 april 1936]

In het vierde beeld – een opname van Washington Square Park, het plein waaraan Fifth Avenue ontspringt – is One Fifth Avenue weer in het beeld te zien, zij het ook hier weer op de achtergrond. (ILL. BA/FA 2) Wat in eerste instantie opvalt is de immense leegte vooraan in het beeld, een lege vlakte die maar moeilijk te rijmen valt met de hoge densiteit van gebouwen die we in de meeste andere beelden aantreffen. Het verschaft het beeld een rustieke landerigheid, die doet denken aan vroegere voorkomens van de plek. Eerst een moerassig gebied, dan (van 1797 tot 1826) een armenkerkhof (waar onder andere de slachtoffers van een uitbraak van gele koorts begraven werden) en een plaats voor openbare executies. De stad kocht het gebied in 1826 met de bedoeling er een park van te maken. Na de aankoop en voor de aanleg van het park functioneerde het even als een exercitieplein voor de stedelijke militie. Met de beslissing van de stedelijke overheid om het gebied aan te kopen nam het aantal huizen in de onmiddellijke omgeving van het plein voor een eerste keer toe. Vanaf 1870, met de oprichting van een departement voor

parkbeheer, werd het park opgefrist. Standbeelden verzezen (in 1888 werd er onder andere een standbeeld ter ere van Giuseppe Garibaldi ingehuldigd) en in 1889 werd er een tijdelijke triomfboog opgericht ter herdenking van de inauguratie van George Washington, later (in 1895) gevolgd door een permanente versie ontworpen door Stanford White. Tot in de jaren zestig van de twintigste eeuw werd het park in tweeën gesneden door Fifth Avenue dat het park doorkruiste.⁸²¹

Door een ‘vreemd’ (want niet vanzelfsprekend) standpunt in te nemen slaagt Abbott er opnieuw in de gelaagdheid van de site bloot te leggen. Haar standpunt klopt niet, in die zin dat ze niet kiest voor het gangbare standpunt vanwaar ofwel het park, ofwel de triomfboog alle aandacht krijgt. Ze maakt een foto op straatniveau en niet vanaf een hoger gelegen punt (wat een veel overzichtelijker en leesbaarder beeld van het park en zijn onmiddellijke omgeving zou opleveren).⁸²² Ze kiest ook niet voor het standpunt van de wandelaar, dat wil zeggen voor een meanderende blik die het zigzagpatroon van de wandelpaden gebruikt om zich kronkelend doorheen de ruimte te bewegen. Er is geen centraal onderwerp dat alle aandacht naar zich toe zuigt, alles is even belangrijk. Het beeld, zo lijkt het wel, offert zelfs een groot deel van zijn oppervlak op aan ‘zinloze’ informatie: de voorgrond bevat een egale, weidse ruimte waar ‘niets’ te zien valt. Deze insisterende aanwezigheid van zoveel ‘niets’ vraagt om een verklaring (ze is immers allerm minst toevallig): wat onttrekt deze leegte aan onze blik, wat gaat er verborgen onder deze grond die zich aan ons openbaart? Het beeld kaart zo op een onrechtstreekse manier het onzichtbare gewicht van de geschiedenis aan (onder het park liggen nog steeds de resten van meer dan 20.000 afgestorvenen). Het wijst op de aanwezigheid van iets dat niet gezien kan worden.

Abbott maakt het beeld vanaf een grote afstand waardoor noch de triomfboog op Washington Square Park, noch de woontoren aan het begin van Fifth Avenue de kans krijgen het beeld visueel te domineren. Het park en zijn onmiddellijke omgeving worden niet tegenover elkaar uitgespeeld, maar als

⁸²¹ Zie hiervoor Kenneth T. Jackson (ed.), *The Encyclopedia of New York City*, Yale University Press, New Haven, 1995, p. 1243.

⁸²² Zie hiervoor een opname die Irving Brown van dezelfde plek heeft gemaakt in 1928 (archief NYHS).

twee elementen onverbrekelijk aan elkaar gesmeed. Er bestaat geen hiërarchie tussen landschap, monument, woningen, woontoren, alles staan op eenzelfde niveau. De woontoren mag dan al wat groter en imposanter zijn dan de rest, zelfs hij valt niet uit de toon. Door de verschillende stedelijke elementen op een dergelijke manier te schikken, suggereert het beeld dat alles samen hoort in een groot, geordend geheel. De in het beeld opgetaste (en woelige) geschiedenis openbaart zich hier niet als een opeenstapeling van bruuske sprongen of breuklijnen, maar als een vloeiende aaneenschakeling van vlakken en vormen. Het nieuwe, collectieve wonen (aanwezig via de woontoren op de achtergrond) verschijnt hier als niet meer dan de recentste verschijningsvorm van de residentiële functie van de laan. De vorm mag dan al veranderd zijn, aan het wonen als dusdanig wordt niet geraakt: Fifth Avenue is en blijft zelfs een laan waar de maatschappelijke elite neerstrijkt (de woontoren is per slot van rekening een luxueus appartementsgebouw).

Het beeld speelt met het perspectief: de boom links vooraan in het beeld is de meest monumentale aanwezigheid (de boom is zelfs zo groot dat hij niet langer binnen het toch wel ruim en hoog opgetrokken kader past), terwijl de wolkenkrabbers in de verte tot een veel kleiner formaat teruggebracht worden. Door de lichte verschuiving naar rechts komt zelfs de Empire State Building (de grootste wolkenkrabber van New York) nog net achter de Washington Arch piepen. De prominente plaats van de natuur op de voorgrond (de boom op de voorgrond, de grillige arabesken van de takken en van de schaduwen die ze op de grond werpen, de spaarzaam geplante bomen elders in het park, het gazon zelf...) suggereert dat we naar de hedendaagse stad kijken vanuit het verleden. Het beeld vat de verschillende fases in de ontwikkeling van de wilde natuur die Manhattan ooit was tot de grootstedelijke jungle die het op dat moment geworden was compact samen: eerst moeras, dan kerkhof, vervolgens exercitieplein en ten slotte een park waarrond zich steeds nieuwe bewoners komen vestigen zijn. Door het moment van opname – in het voorjaar van 1936 – zijn de bomen nog niet in volle bloei en kan onze blik vrij doorheen de ruimte trekken. Vanuit het verleden (natuur/park) worden we langzaam maar zeker (de eerste woongordel die in het midden van de 19^{de} eeuw rondom het park opgetrokken werd) tot in het heden getrokken (de woontoren) tot we in de gestalte van het Empire State Building zelfs een voorsmaakje krijgen van wat de toekomst waarschijnlijk zal brengen. Door het lage standpunt dat de fotografie inneemt

(met haar statief stevig op de grond) wordt heel deze stedenbouwkundige ontwikkeling die met de nodige groeipijnen gepaard ging telescopisch in elkaar geschoven: heden, verleden en toekomst grijpen vlot in elkaar. Ook het verkleinen van de Empire State Building past hierin: het zorgt ervoor dat het reusachtige gebouw netjes ingepast wordt in het al bestaande stadsgezicht.

Zoals uit de voorafgaande analyse al duidelijk mag blijken, is dit een zeer complex beeld van Washington Square Park dat op een heel compacte manier de verschillende stedelijke functies die daar op die plaats samenkomen, in één alomvattende beweging samen denkt: park, woningen (zowel private woningen als collectieve woonvormen), een belangrijk nationaal monument, imposante wolkenkrabbers, het komt er allemaal samen. Maar dat is wellicht maar één van de redenen waarom net dit beeld opgenomen werd in het in 1939 verschenen boek. Belangrijker dan het louter samen in beeld brengen van deze stedelijke functies, is de wijze waarop het beeld die diversiteit articuleert, met name als een temporeel continuüm waarbij het heden van de stad begrepen wordt als de verwezenlijking van wat al in de kiem aanwezig was. Het beeld herhaalt zo wat al aangekondigd werd in het frontispice van *Changing New York*.

e) One Fifth Avenue – omzwervingen: Fifth Avenue Bus [21 oktober 1936]

Het vijfde beeld waarin de woontoren zichtbaar is, heeft op de voorgrond een bus. (ILL. BA/FA 8) De woontoren lijkt in dit beeld gereduceerd tot een louter decorstuk dat het grootstedelijke karakter van de plaats moet beklemtonen (de kijker weet nu: dit speelt zich af in de grootstad). Het centrale onderwerp van dit beeld is de wijze waarop in New York het openbaar vervoer georganiseerd is en dan meer specifiek het busvervoer. Het beeld moet dan ook begrepen worden als een aanvulling op Abbott's behandeling van het thema van het openbaar vervoer in New York (zie haar foto's van de El., van een busterminal op 34th Street, van verschillende metrostations, van de ferry- en treinstations, van een remise voor trams op 65th Street, enzovoorts). De bus zelf, een rechtstreeks vanuit Engeland geïmporteerde dubbeldekker, behoorde toe aan de Fifth Avenue Coach Company Ltd., die in 1855 opgericht werd. Tot in 1907 waren door paarden

getrokken 'coaches' de enige vorm van openbaar vervoer in New York, later werd die rol overgenomen door gemotoriseerde bussen. De hier getoonde bus, bouwjaar 1931, verkeerde op het moment van de opname in zijn terminale fase en zou spoedig vervangen worden door een nieuw model – 'a snub-nosed "stream lined" bus'.⁸²³

Twee veranderingen komen als het ware samen in dit beeld. De ene heeft al plaatsgegrepen – de vervanging van het paard door gemotoriseerd vervoer –, de andere staat op het punt te gebeuren – de vervanging van een type bus door een ander (moderner, sneller, gestroomlijnder,...). We zien de moderniteit aan het werk, maar het is een moderniteit die in deze specifieke vorm alweer voorbijgestreefd lijkt. Het beeld onderstreept zo de snelheid waarmee veranderingen zich voordoen in het moderne New York en maakt in eenzelfde beweging duidelijk dat die snelle transformaties zich niet alleen veruitwendigen in de architecturale giganten die her en der oprijzen, maar ook in eerder bescheiden objecten als een bus bijvoorbeeld. Dat zij de snelheid waarmee de veranderingen elkaar opvolgen daarenboven tot uitdrukking brengt met behulp van een bus, symbool van stedelijke versnelling, van modernisering, zou erop kunnen wijzen dat Abbott met dit beeld tegelijkertijd de breed gedeelde ervaring van een alsmaar versnellend levensritme hoopte zichtbaar te maken.

Op het eerste gezicht lijkt de combinatie van deze bus met de woontoren op de achtergrond niet erg relevant: ze lijken weinig met elkaar gemeen te hebben. De ene statisch, de andere beweeglijk, de ene groot, de andere klein, de ene net gebouwd, de andere al op weg naar de schroothoop. Meer zelfs, het beeld lijkt op zich weinig te maken te hebben met Fifth Avenue als dusdanig. De laan heeft geen specifieke rol gespeeld in de ontwikkeling van een fijn vertakt netwerk van openbaar vervoer in de stad, of staat daar in elk geval toch niet voor bekend. Toch heeft Abbott bewust gekozen voor dit standpunt dat autobus en appartementsgebouw op elkaar betreft en om het op deze plaats, met een voertuig van dit specifiek busbedrijf, te maken. Dat ze woontoren en bus per se met elkaar wenste te combineren, blijkt uit de verschillende opnames die ze ter plaatse gemaakt heeft. In het archief van het

⁸²³ Zie het onderzoeksdossier bij deze foto (Neg. 174 Fifth Ave. Bus, Washington Square). Archief MCNY

MCNY worden enkele varianten op dit beeld bewaard: het gaat om zeven opnames, allemaal van hetzelfde type bus, maar nu eens met het dak open, dan weer met het dak dicht, nu eens met mensen ernaast, dan weer zonder menselijke aanwezigheid, nu eens frontaal dan weer eens zijdelings gefotografeerd, nu eens in een staand formaat, dan weer in een liggend formaat. Maar wat, ondanks alle variaties, telkens terugkeert, is de combinatie van de bus met de woontoren op de achtergrond. Deze laatste is in alle opnames duidelijk zichtbaar. Volgens Abbott moet er dus wel degelijk iets zijn dat beide bindt.

Dat verband zou dan wellicht als volgt geformuleerd kunnen worden. Bus en woontoren zijn uitdrukking van eenzelfde proces waarbij een individueel uitgeoefende praktijk vervangen wordt door een collectief ondernomen activiteit: de overgang van individueel naar openbaar vervoer en van de private rijwoning naar collectief wonen. Maar toch verschillen deze collectieve praktijken ook van elkaar: waar het ene – het openbaar vervoer – een werkelijk democratische ruimte creëerde waarin ieder individu principieel gelijkwaardig was, gold dit niet voor het appartementsgebouw op de achtergrond waar het sociale onderscheid nog steeds hoogtij vierde. De hoge huurprijzen van de appartementen wierpen een dam op tegen een al te grote sociale mix – appartementen konden gehuurd worden vanaf 1000 \$ (de duurste voor 5500 \$) per jaar, aparte kamers kostten 700 tot 900 \$ per jaar. De doelgroep was nauw omschreven: men mikte op de (hogere) middenklasse die voldoende geld bezat om zich een luxueus appartement te kunnen veroorloven (en te genieten van de collectieve voorzieningen die een appartementsgebouw hun kon bieden), maar te weinig om een eigen woning te betrekken in de stad. Op deze manier is het beeld ook een reflectie over de sociale verhoudingen in de stad, over de wijze waarop de stad deze probeert te organiseren, over de plekken waar sociale verschillen van geen tel meer zijn en waar ze in stand gehouden worden... Zo gesteld, herhaalt deze opname als het ware de sociaaleconomische analyse die het beeld van MacDougal Alley maakte.

f) One Fifth Avenue – omzwervingen: Washington Square
with Statue of Garibaldi (29 december 1936)

In het zesde beeld zitten we (eindelijk) dicht op de woontoren. De kolossale gevel van het gebouw vult bijna het gehele beeldvlak. Maar het gebouw is niet verankerd in de grond, het wordt niet ten voeten uit geportretteerd, maar zweeft daar als een massieve vorm in een ondefinieerbare ruimte. (ILL. BA/FA 4) De ondergrens van het beeld wordt gevormd door de daken van de huizen waar het gebouw bovenuit torent. Door deze daken nog net mee op te nemen in het beeld, lijkt het nieuwe gebouw op de oude huizen te rusten. Opnieuw de suggestie van een fundamentele temporele continuïteit: eerder dan het oude uit te vagen (te vervangen), ontspring het nieuwe eraan, steunt het erop. Tegelijkertijd is dit wellicht het meest enigmatische beeld uit de serie omdat er geen enkel duidelijk verband lijkt te bestaan tussen het standbeeld op de voorgrond en de woontoren die zo prominent in beeld staat.

Toch zijn er wel een aantal mogelijke connecties tussen de beeldelementen te bedenken. Ten eerste, het standbeeld toont de Italiaanse nationalist Giuseppe Garibaldi die strijdvaardig naar zijn zwaard grijpt, een belangrijke figuur in de strijd voor de eenmaking van Italië (1861). Wat hij gerealiseerd heeft voor Italië – het samenbrengen van verschillende stadsstaten onder één dak en het opwekken van een nieuw nationaal bewustzijn – lijkt zich ook hier (zij het op een veel bescheidener schaal uiteraard) te voltrekken. Ook hier wordt wat ooit apart leefde, nu verzameld onder één dak, ook hier worden particuliere belangen verenigd en in een nieuwe, collectieve vorm gegoten. Ten tweede, Garibaldi is een Europeaan. Het collectief wonen zoals dat concreet gestalte krijgt in het appartementsgebouw, is in wezen een Europees gebruik. Men verwees naar deze nieuwe vorm van wonen met de term ‘French flats’, wat er meteen een benijdenswaardige kosmopolitische (en ook wat aangebrande) toets aan gaf.⁸²⁴ Ten derde, de datum waarop het standbeeld door de Italiaanse gemeenschap aan de stad New York geschonken werd: 1888. Het is

⁸²⁴ Voor het gebruik van de term ‘French Flats’ zie Elizabeth Hawes, *New York, New York. How the Apartment House Transformed the Life of the City (1869-1930)*, Alfred A. Knopf, New York, 1993, p. 36. Voor de morele verzuchtingen met betrekking tot het samenwonen in deze French Flats zie Elizabeth Collins Cromley, *Alone Together. A History of New York's Early Apartments*, Cornell University Press, Ithaca, 1990, pp. 60-61.

in de jaren tachtig dat het appartementsgebouw zijn opmars in New York begon.⁸²⁵

Maar wellicht moet de belangrijkste reden voor de keuze om het monument en het flatgebouw met elkaar in relatie te brengen elders gezocht worden. Door de woontoren op de achtergrond in het verlengde van het standbeeld te plaatsen, suggereert de foto dat ze tot eenzelfde soort van stedelijke constructies zouden behoren: beide zijn een monument. Het ene in de klassieke zin van het woord – een standbeeld, gebouw of andere constructie opgericht ter herdenking van een historisch belangrijke persoon of gebeurtenis –, het andere in een afgeleide betekenis waarbij de term monument verwijst naar een voortreffelijk of anderszins gedenkwaardig voorbeeld van iets.⁸²⁶ De woontoren op de achtergrond zou dan geïnterpreteerd kunnen worden als het voorbeeld bij uitstek van het moderne, stedelijke wonen dat door de introductie van het appartementsgebouw de norm is geworden (in 1869 woonde zo goed als alle welvarende New Yorkers in eengezinswoningen (vrijstaand of rijhuis), in 1929 leefde 98 procent van diezelfde bevolgingsklasse in een appartementsgebouw).⁸²⁷ Door de woontoren aan het standbeeld ter ere van Garibaldi te koppelen, wordt hij symbolisch opgeladen: net zoals het standbeeld de particuliere betekenis van de afgebeelde persoon overstijgt en een algemene, universele waarden belichaamt (in dit geval nationale eenheid en fierheid), zo verwijst ook het appartementsgebouw naar iets dat zijn puur particuliere verschijningsvorm te boven gaat. Net zoals Garibaldi een belangrijke (en in zekere zin onomkeerbare) historische omwenteling representeert, zo markeert het gebouw op de achtergrond een even belangrijke en fundamentele verschuiving in het stedelijk (samen)leven.

⁸²⁵ Het eerste appartementsgebouw dateert van 1869, maar het is vooral in de late jaren zeventig en de jaren tachtig van de negentiende eeuw, met de eerste experimenten met het coöperatief appartement, dat deze nieuwe vorm van wonen aan populariteit won. Zie Elizabeth Hawes, *New York, New York. How the Apartment House Transformed the Life of the City (1869-1930)*, Alfred A. Knopf, New York, 1993, pp. 53-67.

⁸²⁶ Zie definitie 'monument' in de *Oxford American Dictionary*.

⁸²⁷ Zie Elizabeth Hawes, *New York, New York. How the Apartment House Transformed the Life of the City (1869-1930)*, Alfred A. Knopf, New York, 1993, p. xiii.

g) One Fifth Avenue: een bespiegeling over monument/monumentaliteit

Wat hebben deze zes beelden nu gemeenschappelijk? In geen enkel beeld wordt het appartementsgebouw apart getoond, als een op zichzelf staande constructie, telkens wordt het in relatie geplaatst met andere elementen: een hotel, een steegje, een rij van gebouwen, een park, een bus, een monument. De verschillende combinaties waarvan het gebouw deel uitmaakt, zorgen ervoor dat het telkens met nieuwe betekenissen opgeladen wordt. Het gebouw is niet evident op zichzelf, maar enkel wanneer het in verhouding tot iets anders beschouwd wordt. Deze reeks beelden leert hoe Abbott het verschijnen van nieuwe, moderne constructies begrijpt (en meteen ook probeert te duiden): niet als het plotseling opduiken van een totaal nieuwe stedelijke vorm, maar als een geleidelijke mutatie, als de uitkomst van processen die al geruime tijd aan de gang zijn. Het heden, zo herhaalt elk beeld uit deze serie, kan enkel begrepen worden vanuit het verleden. Dat wil echter niet zeggen dat Abbott de spanningen tussen heden en verleden wegmasseert (zonder die spanningen zou ze het nieuwe dat het heden vertegenwoordigt niet zichtbaar kunnen maken). Om dit te verduidelijken, is het wellicht noodzakelijk om het laatste beeld (waarin de woontoren wordt afgezet tegen een standbeeld) eens opnieuw van naderbij te bekijken.

Standbeeld en appartementsgebouw worden hier niet neutraal naast elkaar geplaatst, maar staan als twee opponenten tegenover elkaar, met een standbeeld dat zich, zo lijkt het wel, strijdvaardig verdedigt tegen de opdringerige aanwezigheid van de woontoren. Dit beeld lijkt zich te buigen over de vraag naar de plaats van het monument in de moderne metropool. Wat kan het monument nog betekenen in een stad waarin het monumentale een nieuwe gedaante aangenomen heeft? De eerste vraag die daarbij gesteld moet worden is of deze (in dimensies althans) eerder bescheiden monumenten nog in staat zijn een plaats voor zichzelf op te eisen? Wordt het monument nog wel gezien? Kan het zich meten met de werkelijk monumentale en verbluffende constructies die in zijn onmiddellijke omgeving oprijzen? Aansluitend kan men zich dan de vraag stellen of en in welke mate het nog in staat is de aandacht van het publiek te trekken, of het dus nog kan functioneren als een herinneringsbeeld dat een bepaalde gebeurtenis of persoon in het collectieve geheugen moet verankeren? Is het

monument nog in staat als een monument te functioneren, nu het door zijn onmiddellijke omgeving verkleind wordt. Meer algemeen zou men de vraag ook als volgt kunnen herformuleren: welke plaats kan/wil de hedendaagse metropool nog inruimen voor het verleden? Wil men nog iets behouden van dat verleden (en zo ja, wat dan precies en onder welke vorm)?

Het zijn deze vragen die door de juxtapositie van standbeeld en woontoren gesteld worden. Dat Abbott ervoor kiest om die kwestie net met behulp van deze plek, met aan de ene kant een standbeeld van Garibaldi en aan de andere kant een gigantische woontoren, aan te snijden, is wellicht niet toevallig. Abbott zal immers, zo'n 11 maanden later, op 30 november 1937, een tweede beeld maken van een monument ter ere van Garibaldi. Het betreft hier een opname van het zogenaamde Garibaldi Memoriaal. Het beeld toont twee constructies die op een wel zeer bijzondere manier met elkaar verbonden zijn. Het Garibaldi House, dat gelegen is op de hoek van Chestnut Avenue en Tompkins Avenue in Staten Island, is het huis waar de Italiaanse vrijheidsstrijder Garibaldi tussen 1851 en 1853 verbleef. Twee jaar na de dood van Garibaldi, in 1882, schonk eigenaar Frederic Bachmann het huis aan een lokale Italiaanse patriottistische vereniging. De schenking betrof echter niet de grond waarop het huis stond en dus werd er in 1906 besloten het in zijn geheel te verplaatsen naar de overkant van de laan. Tegelijkertijd begon men er een gedenkteken overheen te bouwen en dat één jaar later met de nodige luister ingehuldigd werd. Ondertussen is de monumentale boven-bouw weggehaald en wordt het huis verder uitgebaat als het Garibaldi-Meucci Museum.⁸²⁸

Abbott maakte twee opnames van het gebouw: het ene beeld toont rechts de buste van Garibaldi die de ingang tot de site waarop het museum staat siert, terwijl de linkerkant van het beeld gevuld is met het museum zelf en het eroverheen gebouwde gedenkteken (het Garibaldi Memorial). Het andere beeld – het beeld dat uiteindelijk opgenomen werd in het Changing New York-project – stelt het gedenkteken zelf centraal. (ILL. BA/FA 17) In deze tweede opname kiest ze ervoor om het gebouw beeldvullend in het kader te plaatsen: ze laat weliswaar een beetje ruimte open links en rechts van het

⁸²⁸ Zie het onderzoeksdossier bij deze foto (Neg. 269 Garibaldi Monument). Archief MCNY

monument, maar toch zit het kader er nauw omheen (veel bewegingsruimte hebben we in elk geval niet). Het kader verbeeldt zo de beknelling die het oorspronkelijke huis ondergaat. Dit effect wordt nog versterkt doordat Abbott geen frontaal, beschrijvend standpunt inneemt, maar haaks op het gebouw staat. In vergelijking met het alternatieve beeld, wordt de nadruk vooral op de overkoepelende constructie en op de intieme band tussen boven- en onderbouw gelegd. Doordat we veel dichterbij het gebouw zitten, springt één saillant detail in het oog: pal in het centrum van het beeld zien we hoe een van de pijlers waarop het gedenkteken rust het afdakje aan de voorgevel van het Garibaldihuis letterlijk doorboort. (Ook in het andere beeld zien we overigens hoe links en rechts een zuil het afdakje doorboort, maar door de grotere afstand tot het eigenlijke museum is het effect daar veel minder prikkelend.)

Maar wat is nu precies de functie van dit op het eerste gezicht nogal protserige gedenkteken? Zijn eerste functie is het eerder bescheiden rijtjeshuis waar Garibaldi twee jaar lang vertoefde op te waarderen, het een monumentaal voorkomen te schenken. Het verfraait, verheerlijkt, markeert het oorspronkelijke gebouw: het geeft het een ander statuut. Een tweede functie, zo schrijft de auteur van een artikel in *The Sun*, zou erin bestaan het huis te beschermen: ‘to protect (...) the poor, unvarnished wooden shrine...’.⁸²⁹ Het gedenkteken beschermt het naakte, onbehandelde houten gebouw (tegen de elementen?), maar vormt het tevens om tot een heiligdom, een tempel, een graftombe (‘a shrine’). Het maakt van het huis een monument dat beter gewapend is tegen de tijd. Het doet dat op twee manieren: door het letterlijk te omvatten, zich er als een beschermende mantel omheen te wikkelen, maar ook door het te verankeren. Het gedenkteken drukt met zijn hele gewicht op het Garibaldihuis, het drukt het (stevig) tegen de bodem. Vandaar het belang van die zuil die het afdakje doorboort: het gedenkteken wordt een met het gebouw dat het geacht wordt te beschermen, het zorgt ervoor dat het eigenlijke monument voor eens en voorgoed vastgezet wordt op de bodem waarop het staat. (Dat Abbott haar camera relatief laag plaatst zodat de kijker het volle gewicht van de stenen mantel op zich voelt drukken, suggereert dat ze dit aspect inderdaad wenst te beklemtonen.)

⁸²⁹ Idem.

Zijn primaire taak – de herinnering (aan een gebeurtenis, een persoon,...) levend te houden – kan het monument alleen maar realiseren door die herinnering een vaste, solide plaats te geven. De functie van de monumentale mantel rond en over het Garibaldihuis bestaat erin het te onttrekken aan de speculatieve bewegingen van de vastgoedmarkt. De uitzonderlijke status van het huis wordt letterlijk gebetonneerd: hier zal niet aan getornd worden. Het is wellicht niet toevallig dat men deze extreme maatregel getroffen heeft nadat het huis al een keer verplaatst werd. Het gedenkteken, zo lijkt het wel, heeft vooral als doel elke beweging onmogelijk te maken. Deze foto handelt onrechtstreeks over de angst waarmee sommigen de voortdurende transformatie van de stad gadesloegen: alles was in beweging, geen enkel gebouw (hoe prestigieus ook, hoe waardevol ook vanuit historisch of stedenbouwkundig perspectief, hoe rijk of machtig ook de eigenaar) leek zich te kunnen onttrekken aan de algemene bouwwoede die er heerste. Het Garibaldihuis omhullen met een zwaar, plechtig gedenkteken kan dan gelezen worden als een poging om dat cyclische proces van constructie en destructie een halt toe te roepen.

De opname van het Garibaldistandbeeld kan nu op een gelijkaardige manier geïnterpreteerd worden. Beide beelden stellen eenzelfde vraag: kan het verleden (of een architecturale of plastische vertegenwoordiger van dat verleden) beschermd worden tegen de ontwrichtende krachten van het heden? De monumentale kuisheidsgordel die men noodgedwongen om het huis van Garibaldi gelegd heeft (en waaronder het bijna versmacht), lijkt wat dat betreft weinig goeds te voorspellen. De uitzinnige oplossing die men hier naar voren schuift, verwijst op de machteloosheid die men ervaart ten aanzien van de versnelling en instabiliteit die de moderniteit installeert.⁸³⁰ Dat Abbott deze vraag aan de orde stelt in een beeld van een plaats die in nauw contact staat met Fifth Avenue is dan ook niet toevallig. Want zoals het hieraan voorafgaande onderzoek naar de verbeelding van de laan in tekst en beeld aangetoond heeft, is het juist daar, op Fifth Avenue, dat het debat over de wijze waarop de stad haar eigen verleden en toekomst ziet, op het scherp van de snee gevoerd werd.

⁸³⁰ Zie Marshall Berman, *All That Is Solid Melts into Air*, Verso, New York, 1982.

h) One Fifth Avenue: het vraagstuk van het collectieve wonen

Rest enkel nog de vraag waarom Abbott precies dit gebouw zo vaak fotografeerde. Wat interesseerde haar zo in dit appartementsgebouw dat ze er maar liefst zes opnames van maakte? Gaat het haar louter om de monumentale dimensie van het gebouw of spelen nog andere motieven een rol in haar keuze voor dit onderwerp? Dat de woontoren tot vier keer toe (in het beeld van MacDougal Alley, dat van het Hotel Brevoort, dat van Washingont Square Park en dat van de korte huizenrij op Fifth Avenue) in verband gebracht wordt met andere woonvormen, suggereert dat hij voor Abbott belangrijk was wegens het 'nieuwe' soort wonen dat er architecturaal tot uitdrukking in kwam. De vraag blijft echter waarin dat collectieve wonen zich nu precies onderscheidt van het traditionele wonen en waarom Abbott in 1936 nog zoveel aandacht besteedde aan deze 'nieuwe' woonvorm. Tenslotte dateert het eerste appartementsgebouw in New York toch al van 1869.⁸³¹ Blijkbaar is deze vorm van wonen, bijna 70 jaar na datum, nog altijd geen vanzelfsprekende manier van (samen)wonen.

Het debat over het collectieve wonen was enorm beladen, waarbij zowel architecturale als economische, sociale, morele en nationale argumenten een rol speelden. Terwijl het eerste appartementsgebouw al dateerde van 1869, onderging het een belangrijke metamorfose tijdens de eeuwwisseling. Net zoals alle andere gebouwen werd het grootser, monumentaler, opulenter, deed het steeds minder inspanningen om op een conventionele woning te lijken.⁸³² Het zoog ook steeds meer functies naar zich toe waardoor het soms de ambitie leek te hebben te willen uitgroeien tot een stad in de stad (tot een op zichzelf staande miniatuurwereld).⁸³³ De Amerikaanse versie van het

⁸³¹ Het eerste appartementsgebouw in New York verrees in 1869 op 142 East 18th Street. Het was gebouwd in opdracht van Rutherford Stuyvesant, een verre nazaat van Peter Stuyvesant, de eerste gouverneur van New York. Zie Elizabeth Hawes, *New York, New York. How the Apartment House Transformed the Life of the City (1869-1930)*, Alfred A. Knopf, New York, 1993, pp. 5-14.

⁸³² Gwendolyn Wright, *Building The Dream. A Social History of Housing in America*, MIT Press, Cambridge, 1983, p. 146.

⁸³³ Zie Rem Koolhaas, *Delirious new york. A Retroactive Manifesto for Manhattan*, 010 Publishers, Rotterdam, 1994.

Europese appartementsgebouw (ook wel aangeduid met de term ‘apartment-hotel’) werd gedacht als een multifunctioneel gebouw waarin het mogelijk was de meer onaangename kantjes van het huiselijk leven uit te besteden aan personeel dat op elk uur van de dag ten dienste stond van de bewoners. Eenzelfde verlangen lag ten grondslag aan de inrichting van grote gaarkeukens waar het eten centraal bereid werd om dan via een ingenieus systeem van intern geconstrueerde circuits naar de leefkamers van de bewoners gestuurd te worden, of aan de investering in vele technologische snufjes (zoals centrale verwarming of een centrale stofzuiginstallatie).⁸³⁴ Het is niet verwonderlijk dat een gebouw dat zoveel functies trachtte te vervullen in de loop van zijn ontwikkeling steeds groter, steeds imposanter werd. Zelfs toen later, na de eeuwwisseling, het appartementsgebouw nochtans een deel van zijn collectieve voorzieningen verloren had en niet meer was dan een stapeling van individuele wooneenheden, bleef het in volume toenemen. Het toegenomen volume werd dan vooral gebruikt om de aristocratische exclusiviteit van het wonen in een appartementsgebouw visueel tot uitdrukking te brengen (wat onder andere ook tot uiting kwam in de vaak overvloedig gedecoreerde gevels van deze luxueuze woontempels). Het is niet verwonderlijk dat in een stad waar een ongebreidelde horizontale uitbreiding onmogelijk was (door de ‘zoning laws’ van de jaren ’20 was elk bouwproject beperkt door de limieten van het blok waarop de site zich bevond), het appartementsgebouw, net zoals alle andere gebouwen, maar één richting uit kon: omhoog, de lucht in. Dit aspect demonstreerde One Fifth Avenue op voorbeeldige wijze: met zijn 28 verdiepingen stelde het alle andere gebouwen in de omgeving in de schaduw.

Het appartementsgebouw fascineerde omdat het efficiënt omsprong met de tijd (van de bewoner) en de ruimte (door de doordachte schikking van de kamers waaruit het appartement bestond).⁸³⁵ Door allerlei lastige huishoudelijke karweitjes over te laten (aan inwonend personeel of aan hoogtechnologische systemen), werd het de bewoners mogelijk gemaakt zich volledig te concentreren op hun individuele en sociale ontplooiing. Kiezen voor een

⁸³⁴ Elizabeth Collins Cromley, *Alone Together. A History of New York's Early Apartments*, Cornell University Press, Ithaca, 1990, pp. 119-122.

⁸³⁵ Ibidem, pp. 96-101.

appartement betekende meer autonomie voor de bewoners (wat, zoals we later zullen zien, niet door iedereen als een voordeel beschouwd werd). Het samenwonen van verschillende mensen onder een dak betekende ook een besparing in ruimte: de functionele opdeling tussen private en publieke ruimte werd geoptimaliseerd (elk appartementsgebouw bezat een aantal, meestal rijkelijk versierde, publieke ontvangstruimtes waar de bewoners hun gasten konden ontvangen en hun sociale activiteiten konden ontplooiën) en de stapeling van appartementen in constructies die steeds groter, steeds hoger werden verhoogde sowieso het doeltreffend gebruik van de al beperkte bouwoppervlakte waarover men in de stad kon beschikken. Wonen in een appartement volstond al om deel te nemen aan de wonderen der vooruitgang en de bewoner ervan verwierf op die manier sociaal en symbolisch kapitaal (welstellend, modern, vooruitstrevend, efficiënt, democratisch).⁸³⁶ Hierdoor werd het een aantrekkelijke optie voor een steeds grotere groep mensen. Dit succes zorgde er dan weer voor dat het appartementsgebouw ook vastgoedmakelaars aantrok, die het als een interessante belegging beschouwden. Het appartementsgebouw werd zo ook een financieel succes.⁸³⁷

Sociaal gesproken behoorden de bewoners van het appartementsgebouw allemaal tot de gegoede klasse (middenklasse en hoger). Was de hierboven beschreven autonomie vroeger enkel weggelegd voor de elite, door de efficiënte organisatie van het appartementsgebouw konden steeds bredere lagen van de bevolking (de middenklasse) erover beschikken.⁸³⁸ Het appartementsgebouw democratiseerde een levenswijze die weliswaar als een sociaal model naar voren geschoven werd, maar die voor de introductie van het ‘apartment-hotel’ slechts door een enkeling ook daadwerkelijk gerealiseerd kon worden. Een appartement betrekken werd dus al snel gelijkgesteld met sociale promotie. (Een sociale promotie die echter niet mocht verward worden met een effectieve toename in comfort, integendeel zelfs. In de late negentiende eeuw verschenen er in de pers talloze spot-

⁸³⁶ Gwendolyn Wright, *Building The Dream. A Social History of Housing in America*, MIT Press, Cambridge, 1983, pp. 141-142.

⁸³⁷ Ibidem, p. 138.

⁸³⁸ Elizabeth Collins Cromley, *Alone Together. A History of New York's Early Apartments*, Cornell University Press, Ithaca, 1990, p. 28.

prenten die de soms weinig comfortabele leefomstandigheden in deze nieuwe woonblokken – te krap bemeten leefruimtes, geluidsoverlast en gebrekkig functionerende technologie – aan de kaak stelden.)⁸³⁹ Tegelijkertijd werden de termen ‘appartement’ en ‘etagewoning’ (in het Engels wordt deze laatste woonvorm aangeduid met de term ‘tenement house’, dat misschien nog het best vertaald kan worden als ‘huurkazerne’) door elkaar gehaald. Met deze laatste term wordt natuurlijk ook verwezen naar een vorm van collectief wonen, maar hier wonen mensen van een andere klasse onder een dak, leden van de werkende klasse (vaak recente immigranten), die gedwongen werden in erbarmelijke woonomstandigheden samen te hokken. Blijkbaar was de verwarring zelfs zo groot dat er een rechtszaak nodig was – aangespannen door een inwoner van Fifth Avenue die een klacht indiende tegen de bouw van een appartementsgebouw in de buurt – om het onderscheid tussen beide woonvormen te duiden.⁸⁴⁰ Juridisch werd het onderscheid gemaakt op basis van de aan- of afwezigheid van collectieve voorzieningen: waren ze aanwezig, dan was het een appartementsgebouw, waren ze afwezig, dan had men te doen met een ‘tenement house’.⁸⁴¹ Hieruit blijkt nog maar eens hoe belangrijk die collectieve voorzieningen wel waren voor het samenleven in het appartementsgebouw als een nieuwe en vooruitstrevende manier van (stedelijk) wonen.

Deze scherpe juridische afbakening kon echter niet verhinderen dat de verwarring tussen appartement en ‘tenement’ bleef voortduren. Vooral de manier waarop deze woonvormen het morele karakter van hun bewoners zou beïnvloeden, zorgde voor enige ongerustheid. Werd van het leven in het ‘tenement house’ aangenomen dat het promiscue gedrag, een veronachtzaming van de huishoudelijke taken en een verwaarlozing van de opvoeding van de kinderen in de hand zou werken, aan het samenleven in het wat chiquere appartementsgebouw werden dezelfde euvels toegedicht. Ook dat

⁸³⁹ Gwendolyn Wright, *Building The Dream. A Social History of Housing in America*, MIT Press, Cambridge, 1983, pp. 141-142

⁸⁴⁰ Elizabeth Collins Cromley, *Alone Together. A History of New York's Early Apartments*, Cornell University Press, Ithaca, 1990, p. 6.

⁸⁴¹ Gwendolyn Wright, *Building The Dream. A Social History of Housing in America*, MIT Press, Cambridge, 1983, p. 140.

zou aanzetten tot liederlijk en sociaal ongepast gedrag, zou niet zonder gevaren zijn voor het huwelijksleven en zou risico's inhouden voor het opvoedkundige project.⁸⁴² Precies wat door de verdedigers van het appartementsgebouw naar voren geschoven werd als een onbetwistbaar voordeel – de collectieve voorzieningen en de daardoor toegenomen efficiëntie – gold voor anderen als bron van alle kwaad (het collectieve aspect van het leven in een appartement werd door sommigen zelfs vergeleken met verdachte communistische sympathieën). Niet verwonderlijk dus dat de verdedigers van het collectief wonen deze morele aanval niet pareerden door in te gaan op de ideologische betekenis van het stedelijk samenwonen – door het te presenteren als een (prille) oefening in democratie bijvoorbeeld –, maar door te wijzen op de praktische voordelen ervan.⁸⁴³ Tegen de hierboven geschetste kritiek, die ze als provincialistisch gemoraliseer opzijschoven, beklemtoonden de voorstanders vooral de vrijheid en het comfort die het bewonen van eenzelfde gebouw hun bood.

Er werd heftig gediscussieerd over collectief wonen op een moment dat het besef almaar groter werd dat stad en platteland fundamenteel uit elkaar begonnen te groeien. De introductie van het appartementsgebouw (die overigens samenviel met een trek naar de stad) betekende dat oudere, traditionele woonvormen onder druk kwamen te staan. De overgang van het vrijstaande huis naar het collectieve experiment dat het appartementsgebouw in wezen was, sneed diep in het zelfbeeld van de natie (en dat precies op een moment dat ze een verscheurende burgeroorlog moest verteren). Hier stond de nationale identiteit op het spel: was Amerika nog steeds een rurale (en dus agrarische) samenleving of was het ondertussen een stedelijke (en dus industriële) samenleving geworden? Op zich leek het een relatief overbodige vraag: de cijfers maakten duidelijk dat het Amerika van na de burgeroorlog in een razendsnel tempo aan het verstedelijken was. De vraag was dan ook niet of Amerika aan het veranderen was in een stedelijke samenleving (de cijfers waren wat dat betreft duidelijk), maar wat die verstedelijking betekende voor de identiteit van de Amerikaanse natie. De agrarische republiek, zo fervent verdedigd door Jefferson als een bastion tegen Europese kwalen (corruptie,

⁸⁴² Ibidem, p. 145.

⁸⁴³ Ibidem, p. 146.

bijgeloof en overbevolkte steden) en gebaseerd op een vereniging van kleine, onafhankelijke en vooral autonome boerderijen, bleek door de alsmat toenemende verstedelijking verder af dan ooit.⁸⁴⁴ Dat deze droom van Jefferson wellicht niet meer gerealiseerd zou kunnen worden, maakte hem echter des te krachtiger als mythe (als een beeld dat de unieke lotsbestemming van de Amerikaanse natie tot uitdrukking bracht). De stad kon niet langer beschouwd worden als een (simpele) verdichting van het dorp, maar moest begrepen worden als een radicaal ander model van wonen, werken, leven. Precies omdat het collectieve wonen dat door het appartementsgebouw gepopulariseerd werd zo radicaal brak met de autarkie van de boerderij, werd het gezien als een zoveelste bewijs van de fundamentele gespletenheid van de Amerikaanse natie, geprangd tussen haar mythologische droom van een agrarische republiek en haar werkelijke ontwikkeling tot een industriële maatschappij. Het appartementsgebouw hield Amerika een spiegel voor waarin het zichzelf maar zeer gedeeltelijk kon (h)erkennen. Het is binnen deze context dat het morele debat over het wonen in het appartementsgebouw geplaatst moet worden.

Het appartementsgebouw werd als een adequaat antwoord op de explosieve aangroei van de stedelijke bevolking beschouwd. De stad had eindelijk de voor haar geschikte woonvorm gevonden. Meteen wordt duidelijk waarom One Fifth Avenue op zoveel aandacht van Abbott mocht rekenen: we kijken hier naar een werkelijke breuklijn in de ontwikkeling van Amerika. Precies op de plaats waar het 'oude' wonen zijn meest prestigieuze invulling gekregen had (de rij eengezinswoningen op Washington Square), verhief zich nu een al even aristocratische opvolger die triomfantelijk een nieuwe, modernere vorm van wonen vertegenwoordigde. Het is deze frictie tussen oud en nieuw, tussen een stad die zich in de traditie van het platteland plaatst en een stad die zich juist afzet tegen rurale tradities, die deze beelden tonen. Dit alles suggereert dat Berenice Abbott minder bezig is met het zoeken naar sporen van het 'oude', 'klassieke' Fifth Avenue zoals het in de overlevering voortleeft, maar vooral oog heeft voor verschuivingen die in de contemporaine verschijningsvorm van de laan zichtbaar zijn.

⁸⁴⁴ Zie Alan Trachtenberg, *Brooklyn Bridge. Fact and Symbol*, The University of Chicago Press, Chicago, 1979, pp. 9-14.

Toch zou het enigszins voorbarig zijn om in deze beelden de simpele overwinning van dit ‘nieuwe’ wonen te lezen. Niet zozeer omdat Abbott een nostalgische blik zou aanmoedigen – dat doet ze bewust niet –, wel omdat deze moderne, collectieve woonvorm op het moment van de opname uitgedaagd werd door alweer een ander model van wonen dat ambieerde weer wat meer aan te sluiten bij de rurale traditie van de vrijstaande woning. De urbanisatiegolf van de laatste decennia van de negentiende eeuw en de eerste decennia van de twintigste eeuw werd gevolgd door een proces van suburbanisatie. De vrijstaande bungalow groeide al snel uit tot een nieuw, toonaangevend model van (voor)stedelijk wonen.⁸⁴⁵ Ook New York ontsnapte niet aan deze golf van suburbanisatie: de interventies van Robert Moses, die vooral aandacht had voor de verbindingen tussen de stad en haar directe omgeving, spreken wat dat betreft boekdelen. De serie beelden over One Fifth Avenue lezen tegen deze achtergrond, betekent de daarin tot uitdrukking gebrachte evolutie niet als een afgerond proces te zien, maar als een proces dat nog steeds bezig is. Het laatste beeld, dat aan de woontoren het karakter van een monument verleent, speelt in deze lectuur dan ook een cruciale rol. De woontoren als monument opvoeren houdt immers ook de suggestie in dat hij al tot het verleden zou behoren.

2. Flatiron (18 mei 1938)

In 1902 verrees er een eigenaardig gebouw aan de zuidzijde van Madison Square, op de scherpe hoek waar Fifth Avenue, Broadway en 22nd Street samenkomen. Op dit driehoekig stukje land stond tevoren vooraan een lagere constructie van drie verdiepingen hoog en achteraan een hoger gebouw van zo’n acht verdiepingen hoog. De blinde muur die het lage van het hoge deel scheidde, werd toen gebruikt als advertentieruimte. Het stukje land was de eigendom van Amos Eno, die tevens de eigenaar was van het schuin daartegenover gelegen Fifth Avenue Hotel. Na diens dood in 1899 wou de stad het stukje grond inlijven voor de uitbreiding van Madison Park. Ze had er 3 miljoen dollar voor over, wat een immens bedrag leek. Toen een plaatselijke krant de transactie wat nauwkeuriger bekeek, kwam zij al snel tot de vaststel-

⁸⁴⁵ Zie Gwendolyn Wright, *Building The Dream. A Social History of Housing in America*, MIT Press, Cambridge, 1983, pp. 158-176.

ling dat er wellicht sprake was van corruptie. Het plan van de stad werd meteen afgeblazen. Het stukje land werd dan eerst gekocht door William Eno, een zoon van Amos Eno. Hij kocht het voor 600.000 \$ en verkocht het drie maanden later door voor 710.000 \$ aan de Newhouse broers, die meteen aankondigden er een wolkenkrabber te willen bouwen. Ook zij brachten hun plan niet ten uitvoer en in 1901 werd het lapje grond uiteindelijk gekocht voor 2 miljoen dollar door de Cumberland Realty Property, een investerings-vehikel van Harry S. Black, de toenmalige CEO van de Fuller Company, een bekend bouwbedrijf gespecialiseerd in de constructie van wolkenkrabbers.⁸⁴⁶

De snelle en drastische prijsstijgingen doen niet alleen beseffen dat het, ondanks zijn wat vreemde vorm, een gegeerd stukje grond was, maar ook dat het voorkomen van het gebouw dat er eventueel op zou verrijzen sterk door die grondspeculatie bepaald zou worden: om dit duur lapje grond rendabel te maken zou het noodzakelijk zijn om elke vierkante centimeter optimaal te benutten. Een wolkenkrabber leek hoe dan ook onvermijdelijk. Black wou de site gebruiken om er de hoofdzetel van zijn bedrijf te vestigen en nam de architect Daniel Burnham onder de arm om een gebouw voor hem te ontwerpen. Burnham, die zijn bekendheid dankte aan zijn betrokkenheid bij de Wereldtentoonstelling in 1893 in Chicago, ontwierp een 22 verdiepingen tellende, ranke constructie die in tegenstelling tot andere wolkenkrabbers niet vertrekt van een brede basis, waarop dan een slanke toren geplaatst werd, maar meteen als een, zij het wat eigenaardig gevormde (want driehoekige), zuil de hoogte inschiet. In 1902 werd het Fullergebouw, vernoemd naar George A. Fuller, de oprichter van het bedrijf waarvan Black de voorzitter was, opgeleverd. Het gebouw zou niet lang zijn officiële naam dragen, maar werd wegens zijn specifieke vorm door het publiek al snel omgedoopt tot Flatiron. Het was op dat moment het hoogste gebouw ten noorden van 14th Street in New York. Het zou dat statuut maar enkele jaren houden, in 1909 verrees aan de oostelijke zijde van Madison Square een nieuwe, en veel hogere toren: de Metropolitan Life Insurance Company Tower.

Berenice Abbott maakte twee opnames van het Flatiron zelf. Een eerste beeld werd tussen 1930 en 1933 gemaakt (de exacte datum van de opname is niet

⁸⁴⁶ Zie Alice Sparberg Alexiou, *The Flatiron. The New York Landmark and the Incomparable City that Arose with it*, St. Martins Press, New York, 2010, pp. 32-33.

bekend, maar het moet ergens tussen deze twee data gemaakt zijn – 1930 is het jaar waarin de fotografe haar kleinbeeldcamera inruilt voor een grootbeeldcamera en in 1934 werd het beeld gepubliceerd in *This is New York*, (ILL. BA/FA 18) het tweede beeld kunnen we preciezer dateren, het werd gemaakt op 18 mei 1938. (Zie ILL. BA/FA 15) Naast de twee opnames die ze van het Flatiron zelf maakte, gebruikte ze voor een ander beeld (van de oostelijke zijde van Madison Square) het hoge gebouw als uitkijkpost. (ILL. BA/FA 19) In totaal gaat het dus om drie beelden: twee foto's die het gebouw zelf als onderwerp hebben en één foto die toont wat men kan zien vanaf het Flatiron. Van de drie beelden is alleen het in 1938 gemaakte beeld opgenomen in het Changing New York-project (en ook in het boek). Het eerste beeld van het Flatiron en het overzichtsbeeld van de oostzijde van Madison Square werden uiteindelijk niet werhouden. In mijn analyse zal ik mij enkel bezighouden met de twee foto's die Abbott van het Flatirongebouw zelf gemaakt heeft (het derde beeld valt buiten de analyse).

Abbott was uiteraard niet de eerste fotograaf die het gebouw vastlegde. Er gaat een uitgebreide collectie van fotografische (en andere) beelden vooraf aan haar twee opnames van het Flatiron. Deze fotografische interesse voor het gebouw gaat ver terug in de tijd. Enkele beelden tonen de site nog voor er ook maar sprake is van een toekomstige wolkenkrabber: de beelden gemaakt tussen 1843 en 1897 tonen de constructies die Eno, de toenmalige eigenaar, erop heeft laten bouwen. In deze beelden gaat de aandacht vooral naar de blinde muur die het lager gelegen deel scheidde van het hoger gelegen en die gebruikt werd als een gigantisch reclamebord. (ILL. BA/FA 20-21-22) Ze tonen aan hoe de eigenaar van de site uit een ruimtelijk zo ongunstige en problematische situatie toch een maximum aan profijt wist te halen. Er is ook het beeld van de amateurfotograaf Robert L Bracklow, die in 1900 de site fotografeert en in het onderschrift verwijst naar het toekomstige Fullergebouw. Het is een dubbelzinnig beeld: het toont wat er op het moment van de opname te zien is, maar het bijschrift kondigt meteen ook het nieuwe gebouw aan dat op die plaats zou verrijzen. De spanning tussen wat het beeld toont en wat het onderschrift in de verbeelding oproept, echoot de ruime publieke belangstelling waarop dit nieuwe, tot de verbeelding sprekende gebouw kon rekenen, zelfs nog voor er ook maar met de afbraak van de al bestaande gebouwen begonnen was.

Ook de volgende fase, de bouw van de wolkenkrabber zelf, werd nauwgezet geregistreerd. In de collectie van de Library of Congress werden vier beelden teruggevonden – wellicht gemaakt in opdracht van de Fuller Company zelf – die het gebouw in verschillende stadia van opbouw tonen. (ILL. BA/FA 23-24) Al deze beelden tonen aan dat het Flatiron, nog voor het publiek geopend werd, al op veel (fotografische) aandacht kon rekenen. Een aandacht die na de realisatie van de wolkenkrabber niet zou verminderen, integendeel zelfs. Verschillende fotografen – amateurfotografen (zoals Robert L. Bracklow bijvoorbeeld), professionele fotografen (zoals George P. Hall, H.N. Tiemann) en fotostudio's (zoals de Detroit Publishing Company, Irving Underhill, en vele anderen), (ILL. BA/FA 25 tot 29) en zelfs eminente fotografen zoals Alfred Stieglitz, Alvin Langdon Coburn en Edward Steichen – fotografeerden het gebouw. Het figureerde overigens ook prominent in elke stadsgids over New York. Verder werden er ook talloze postkaarten van het gebouw gemaakt en in circulatie gebracht. Deze vloed van beelden maakt duidelijk dat het Flatiron tot de verbeelding van het grote publiek bleek te spreken. Men kocht massaal de verschillende postkaarten die er van het gebouw circuleerden of men trok er zelf naar toe om er een beeld van te maken. Het is binnen deze brede fotografische productie dat de beelden van Abbott geplaatst moeten worden. De analyse van haar beelden zal voorafgegaan worden door twee casestudies. Eerst wordt er een reeks populaire postkaarten geanalyseerd, vervolgens zal er dieper ingegaan worden op de elitairdere picturalistische verbeelding van het Flatiron in de foto's van Stieglitz, Steichen en Coburn. Zowel de postkaartmakers als de picturalisten gebruiken welbepaalde formele schema's en leggen welbepaalde inhoudelijke klemtonen die belangrijk zullen zijn om de latere beelden van Berenice Abbott (en dan vooral het verschil tussen haar beide opnames) te kunnen duiden.

a) Postkaarten

Honderdvijftig postkaarten van het Flatiron. De meeste zijn photochromen, dat wil zeggen mechanisch ingekleurde beelden, op een industriële schaal geproduceerd en verspreid, een combinatie van lithografie en fotografie.⁸⁴⁷

⁸⁴⁷ Voor meer informatie over photochromie, zie Sabine Arqu   (ed.), *Photochromie – Voyages en couleur*, 1876-914, Eyrolles Editions, Paris, 2009.

Door die combinatie van lithografische en fotografische procedés is het mogelijk het beeld in extreme mate te manipuleren. Het photochromisch proces, dat weliswaar vertrekt van een fotografische opname, kent verschillende tussenstadia waarin men het gewenste kleurenpalet in al zijn nuances vastlegt maar waarin men ook naar believen elementen kan toevoegen, schrappen, vergroten of verkleinen. Hoe ver men kan gaan met photochromie komt bijvoorbeeld tot uiting in de postkaarten die de toren als een lichtend baken in de nacht afbeelden of in die die de wolkenkrabber combineren met scènes uit het dagelijks leven (kuierende vrouwen, opwaaiende jurken) of nog in die ene fantasiepostkaart waarin een vervormd Flatiron het beschonken zicht van een dronkenlap verbeeldt: telkens gaat het om het creëren van ongeziene standpunten, van nieuwe, fascinerende, grappige, spectaculaire beelden. (ILL. BA/FA 30-31-32) Maar al deze postkaarten, niet alleen de 'extreme' voorbeelden ervan, kenmerken zich zowel door het fotografisch realisme van de opname als door de plastische inventiviteit van de lithografie.

De hier bestudeerde postkaarten werden aangetroffen in de archieven van het Museum of the City of New York en de New York Historical Society. Postkaarten zijn goedkope beelden die op massale schaal geproduceerd en gedistribueerd worden door commerciële uitgevers en vervolgens ook massaal aangekocht worden door het brede publiek: het maakt ze tot een dankbaar middel om de sociaal geconstrueerde verbeelding omtrent het afgebeelde onderwerp in kaart te brengen. Ze dicteren hoe er naar het afgebeelde gekeken moet worden, hoe het dus gelezen, geïnterpreteerd moet worden. De sociale impact van deze postkaarten is dan ook veel groter dan de elitairdere fotografische interpretaties van het gebouw die elders opduiken (zoals de picturalistische interpretaties van Stieglitz, Steichen en Coburn bijvoorbeeld). En ze is ook dwingender, in die zin dat de schijnbare neutraliteit van het fotografische basismateriaal de ideologische posities lijkt te maskeren, wat voor de uitgesproken standpunten van de picturalistische interpretaties veel minder geldt (daar is dan ook een 'auteur' aan het werk, geen anonieme vakman). De lectuur die de postkaart van het onderwerp geeft, lijkt daarenboven ook nauwelijks te veranderen doorheen de tijd. Het heeft er alle schijn van dat de postkaart in wezen een conservatief beeld is dat zich strikt houdt aan (een al dan niet uitgesproken) consensus over hoe het onderwerp afgebeeld moet worden. De postkaart legt als het ware een standaardvisie op

het onderwerp vast – daar staat de fotograaf, dat is het perspectief, zo wordt er gekeken naar het afgebeelde.... Een eerste snelle blik op de verzameling postkaarten van het Flatiron lijkt deze veronderstellingen te bevestigen: de 150 postkaarten vertonen maar weinig opmerkelijke verschillen. Het zijn beelden zonder weinig reliëf, voorspelbaar, identiek en dus wat saai om naar te kijken, totdat men kleine verschuivingen (in standpunt, kadrering, in formaat) begint te zien en de verzameling alsnog tot leven komt. Uit de collectie valt niet alleen af te leiden wat de algemeen gangbare benadering is, maar vooral ook in welke mate de fotograaf en/of beeldenmaker van die standaardversie kan afwijken: welke variaties kunnen en welke niet meer? Het gaat hier meestal om nuances – een kader dat rechts iets breder genomen wordt bijvoorbeeld, of de camera die een weinig naar links of rechts opschuift, of een schaduw die nu eens links, dan weer rechts valt, enzovoorts –, slechts uiterst zelden om grotere verschillen (maar die drastische, extreme afwijkingen zijn natuurlijk door hun uitzonderlijk karakter extra prikkelend). Hoe subtiel ook, deze nuances blijken uiteindelijk grote gevolgen te hebben voor de perceptie en receptie van het vastgelegde gebouw. Deze collectie postkaarten vormt de neerslag van een levend en gevarieerd gesprek met het onderwerp.

Welke keuzes maakt de postkaartmaker en welke impact hebben deze formele keuzes op de manier waarop het gebouw verschijnt en dus gedacht wordt? Een eerste, cruciale keuze is die van het formaat: kiest men voor een staand (en dus isolerend) kader of juist voor een liggend (en dus omarmend) kader? De keuze is er een met betrekking tot de hoeveelheid context die men toont: stelt men het gebouw zelf centraal door het uit de ruimtelijke context te halen of toont men juist hoe het past in (of breekt met) de stedelijke context waarin het figureert? In het eerste geval lijkt een staand kader aangewezen, in het tweede geval een liggend. Van de 150 beelden hebben de meeste een staand kader, slechts 18 hebben een liggend. Van deze 18 beelden zijn er 7 waarin de wolkenkrabber links staat, 3 waarin het gebouw centraal geplaatst wordt en 8 waarin het rechts in het beeld te zien (en daarbij soms zelfs heel extreem tot in de uiterste rechtse hoek gedruimd wordt). (ILL. BA/FA 33-34-35) De keuze om het Flatiron links of rechts te plaatsen blijft niet zonder gevolgen voor de manier waarop het in het beeld verschijnt: in haast alle beelden waarin het Flatiron naar links gemanoeuvreerd wordt, wordt het gebouw in dialoog geplaatst met het Fifth Avenue Hotel dat er zich

schuin tegenover bevindt (of – zoals in de enige uitzondering – met de Fifth Avenue Building die het Fifth Avenue Hotel na zijn destructie verving). In deze beelden torent het Flatiron telkens hoog boven de rest uit: het is een spitse, verticale lijn die soeverein over haar naaste burens heerst. Hetzelfde geldt voor de drie postkaarten waarin het gebouw in het centrum staat: ook daar torent het hoog uit boven de gebouwen die er links en rechts van opdoemen (in één postkaart wordt die verticaliteit nog beklemtoond door de top van het gebouw doorheen het fotografisch kader te laten breken). In de 7 beelden waarin het Flatiron naar rechts opgeschoven is, wordt het gebouw daarentegen links geconfronteerd met de (veel hogere) toren van de Metropolitan Life Insurance Company Tower (een gebouw dat in 1909 ingehuldigd werd). In deze postkaarten wordt de ruimtelijke impact van het Flatiron op de omliggende buurt erg afgezwakt, en soms zelfs teruggebracht tot een voetnoot, een bijkomstigheid bijna. In drie postkaarten wordt het verschil in grootte tussen beide gebouwen zelfs beklemtoond door het Flatiron nog kleiner af te beelden dan het in werkelijkheid is. Deze laatste groep van postkaarten, geproduceerd en gedistribueerd rond 1915, suggereert dat de rol van het Flatiron als symbool van het zich moderniserende New York grotendeels uitgespeeld is. Hier verschijnt het gebouw niet meer als dat moderne, hoge gebouw dat de verticale toekomst van New York aankondigde, maar als een ondertussen tot monument getransformeerd gebouw dat zich enigszins voorspelbaar inschrijft in de nieuwe skyline van de stad. Het Flatiron, dat in 1902 nog triomfantelijk het nieuwe New York inluidde, is hier niet langer een uitzonderlijk gebouw. Of beter: het uitzonderlijke karakter wordt hier enkel nog verbonden met de eigenaardige, driehoekige vorm van het gebouw, niet met de duizelingwekkende hoogte ervan.

Kiest men voor een liggend kader, dan is de vraag waar men het Flatiron situeert ten opzichte van de rest van de omgeving. Kiest men voor een staand kader, dan is de vraag niet langer waar staat het gebouw (links, rechts of in het midden), maar waar staat de fotograaf (op straatniveau of hoger)? De plaats van het gebouw is immers vanzelfsprekend in het midden. (Enkele uitzonderingen daargelaten wordt het Flatiron in de staande beelden bijna altijd in het midden van het beeld geplaatst.) Het enige wat dan verandert is de positie van de fotograaf. Er kunnen grosso modo twee posities onderscheiden worden: in een eerste groep van beelden staat hij op straatniveau (ILL. BA/FA 36-37-38), in een tweede neemt hij een hoger

gelegen standpunt in (een standpunt dus dat voor de 'normale' kijker niet toegankelijk is). Hij fotografeert het Flatiron dan vanuit het raam of vanaf het dak van een daartegenover liggend gebouw. Kiezen voor het ene of het andere standpunt blijft niet zonder gevolgen. De fotograaf die op straatniveau opereert, kan niet anders dan omhoog kijken naar het gebouw. Ook de blik van degene die naar het beeld kijkt moet omhoog. De licht naar boven gekantelde camera onderstreept zo de verticaliteit van het Flatiron. Door de wat breed uitgevallen kroonlijst waarmee het gebouw is uitgerust, ligt het zwaartepunt letterlijk bovenaan het beeld: een elegante, slanke sokkel waarop een zware top rust. Door het lage standpunt wordt ook de punt waarin de gevel uitloopt aangescherpt, waardoor de verticale dynamiek nog sterker beklemtoond wordt (het gebouw is nu een pijl die naar de hemel wijst). Het lage standpunt leidt tot een blik die vooral de hoogte van het gebouw benadrukt. Het is een blik die in één richting schiet: omhoog.

De tweede groep van postkaarten, waar de fotograaf hoger staat en de afstand tussen kijker en onderwerp groter wordt, biedt een wat afstandelijkere lectuur van het Flatiron. (ILL. BA/FA 39-40-41) De camera kijkt uit op het midden van het gebouw. De buik van het gebouw valt samen met het centrum van het beeld. Vanuit die centrale positie kan (moet) de blik van de kijker twee kanten uit: zowel naar beneden als naar boven. In tegenstelling tot de eerste groep postkaarten, waar de fotograaf een laag standpunt inneemt en de blik in één duidelijke richting stuwt, legt deze groep een complexere benadering op. De blik wordt zowel naar omlaag als naar omhoog getrokken. De consequentie van die dubbele beweging is dat het beeld aandachtiger bekeken wordt: omdat men zowel naar omhoog als naar omlaag moet kijken, kruipt er meer tijd in de leesactiviteit. Deze vertraging en uitbreiding van de kijkact zorgen ervoor dat de afstandelijkheid, veroorzaakt door de grotere afstand tussen camera en gebouw, vermindert. De blik wordt gedwongen zich dicht tegen het gebouw aan te schurken en zich langere tijd ermee bezig te houden. Een ander aspect van het gebouw treedt naar voren: waar de eerste groep postkaarten de slanke, ranke verticaliteit van het Flatiron beklemtonen, valt hier toch vooral de gewichtige monumentaliteit ervan op. Deze postkaarten maken niet alleen duidelijk dat het om een hoog gebouw gaat, maar ook om een lijvige wolkenkrabber. Het is geen snelle schicht die omhoogschiet, maar een zwaar gebouw dat een zeker volume, een zeker gewicht, een zekere omvang heeft.

Elk van de twee hierboven geschetste beeldgroepen kan op zijn beurt nog verder onderverdeeld worden op basis van een drietal kenmerken. Een eerste kenmerk heeft te maken met de voorgrond, met de aansnijding tussen het Flatiron en de onderrand van het beeld. Ofwel laat men relatief veel voorgrond zien ofwel streept men er zoveel mogelijk weg zodat de sokkel van het gebouw bijna de onderste rand van het beeld raakt (dat bijna is belangrijk). In de groep die bestaat uit de foto's die op straatniveau genomen zijn, zorgt men er meestal voor dat een deel van de voorgrond (van de aanloopstrook) leeg is. Er circuleren wel voertuigen en mensen in het beeld, maar deze bevinden zich meestal dicht in de buurt van de sokkel van het gebouw. Die lege strook (hoe klein zij ook mag zijn) is belangrijk opdat er tussen camera en gebouw nergens een obstakel zou opduiken dat de kijker zou kunnen afleiden van zijn virtuele beklimming van de wolkenkrabber waartoe het beeld hem uitnodigt. (ILL. BA/FA 42-43) In de tweede groep, waar de fotograaf vanaf een hoger gelegen punt recht voor zich uitkijkt, is er aan de voet van het Flatiron dan weer veel meer beweging en deining. In deze postkaarten zit er vaak ook meer ruimte tussen de onderrand van het kader en de sokkel van het gebouw. Hier is die lege strook dan ook veel minder belangrijk: de zwevende blik, die niet vastzit aan de grond, heeft geen obstakel te overwinnen om daar pal in het centrum van het beeld te kunnen landen. (ILL. BA/FA 44-45) De aanwezigheid van het drukke verkeer onderaan het beeld heeft dan twee functies. Een eerste is het oog ertoe aan te zetten zich ook naar beneden te richten (en dus niet alleen naar de top). De stedelijke drukte voorziet de basis van het beeld van een aanlokkelijk, intrigerend onderwerp: die krioelende massa mensen en voertuigen suggereert dat er daar wat gebeurt. Een tweede functie van de stedelijke drukte is dat ze net als de wolkenkrabber gelezen kan worden als teken van een zich razendsnel moderniserende stad. De horizontale dynamiek van het verkeer en de verticale dynamiek van de wolkenkrabber vullen elkaar aan, versterken elkaar. Hun samenspel wijst erop dat het Flatiron niet alleen een ruimtelijke cesuur installeert, maar ook een temporele. Verkeer en gebouw kondigen samen een nieuw tijdperk aan, een tijdperk van snelle, jachtige ontmoetingen, van voortsnellende massa's op de weg en het trottoir, van hoog rijzende kantoorgebouwen.

Een tweede variabele heeft betrekking op de verdeling van licht en schaduw in de postkaart. Er zijn drie mogelijkheden: ofwel worden de beide flanken

van het Flatiron in gelijke mate belicht, ofwel ligt de klemtoon op één van beide gevels (het licht komt dan van rechts of van links, van oost of west). (ILL. BA/FA 46-47-48) De verdeling van licht en schaduw is een formeel element om de tijd van de opname zichtbaar te maken in de postkaart zelf (of die in elk geval te suggereren). Het frontale, zuidelijke licht, suggereert een middagbeeld, de beelden waar het licht langs rechts of links het beeld binnenkomt, een avond- dan wel een ochtendbeeld. Het alomvattende, neutrale licht van de zon die hoog in het zenit staat, zorgt voor een adequate beschrijving van beide zijden van het gebouw. Het reveleert de absolute symmetrie van het gebouw, met een linker- en rechterkant die elkaars spiegelbeeld zijn. In een beeld waarin links en rechts hetzelfde te zien is, wordt opnieuw slechts één beweging uitgebuit, die van beneden naar boven. Dergelijk beschrijvend licht beklemtoont (opnieuw) de verticaliteit van het gebouw. Dit evenwichtig verdeeld licht wordt dan ook opvallend vaak aangewend in de postkaarten waarin de fotograaf het gebouw vanaf een laag standpunt in beeld brengt: standpunt en licht onderstrepen zo samen de verticale dimensie van het Flatiron. Het gerichte licht daarentegen breekt met die gelijkwaardigheid van links en rechts. Het brengt wat animo binnen in het beeld. Er wordt subtiel wat reliëf aangebracht tussen links en rechts waardoor het oog niet alleen naar boven gaat, maar ook een zijdelingse beweging maakt. De ongelijkwaardige verdeling van het licht over de twee zichtbare zijdes, geeft het gebouw ook terug wat meer volume. Het wordt voller, is niet langer die strakke, spitse lijn die de hoogte in schiet, maar krijgt nu een uitgesproken linker- en rechterkant. Niet toevallig dus dat deze lichtstrategie vooral gebruikt wordt in de postkaarten waarin de fotograaf een hoger standpunt ingenomen heeft. Ook hier zien we hoe licht en standpunt samenwerken om het Flatiron volume en monumentaliteit te geven. (De fotograaf kan echter ook nog op een andere manier de aandacht van de kijker op het volume van het gebouw vestigen. Het Flatiron staat weliswaar altijd centraal in het beeld, maar dat wil nog niet zeggen dat men noodzakelijkerwijze ook een frontaal standpunt inneemt. Men kan door de camera subtiel naar links of rechts te manoeuvreren telkens één zijde van het driehoekige gebouw beklemtonen, wat hetzelfde effect genereert als (en ook vaak samen optreedt met) een ongelijke verdeling van het licht. Het verplaatsen van de camera naar links of rechts respecteert echter steeds welbepaalde marges: men schuift de camera nooit (of bijna nooit – maar

daarover later meer) helemaal op naar een kant zodat maar één enkele zijde van het gebouw zichtbaar zou blijven.)

Een derde variabele heeft te maken met de afsnijding rechts. Globaal kan men twee mogelijkheden onderscheiden: ofwel haalt de fotograaf het Flatiron radicaal uit zijn omgeving en beperkt hij zich tot de wolkenkrabber zelf en de andere gebouwen die er zich vlak achter bevinden (het Flatiron bevindt zich dan op een geïsoleerd eiland in de stad), (ILL. BA/FA 49-50) ofwel zien we rechts in het beeld nog net de rand van een gebouw opdoemen (het gebouw in kwestie is het Fifth Avenue Hotel). Deze rand kan heel smal zijn, nauwelijks een streep dik, of hij kan juist heel uitgesproken zijn, opgevuld met een flink deel van de gevel van het Fifth Avenue Hotel. (ILL. BA/FA 51) In de postkaarten met een liggend kader wordt het ruimtelijk verband tussen het Flatiron en het ertegenover liggende Fifth Avenue Hotel vaak juist heel sterk beklemtoond. Deze verbinding verankert het Flatiron in de buurt, zorgt ervoor dat het een deel wordt van een groter geheel en dus niet langer als een apart gebouw bekeken wordt. Men zou de keuze om in de staande beelden rechts alsnog een stuk van het Fifth Avenue Hotel te incorporeren dan kunnen lezen als een formele strategie om hetzelfde effect te genereren, maar dan binnen de ruimtelijke beperkingen van een verticaal kader. De keuze om het uitsluitend te verbinden met het hotel plaatst het Flatiron echter in een wel heel specifiek tijdskader. Het nauwelijks zes verdiepingen tellende Fifth Avenue Hotel stond daar al sinds 1858 en had naam en faam gemaakt als een uiterst luxueus hotel met voor die tijd heel wat vooruitstrevende voorzieningen (het was het eerste hotel met liften).⁸⁴⁸ Het hotel werd echter tijdens de jaren negentig in faam (en luxe) voorbijgestoken door andere, nog imposantere hotelcomplexen, zoals bijvoorbeeld het eveneens op Fifth Avenue gelegen Waldorf-Astoria Hotel, en in 1908 werd het dan ook gesloopt. Het hotel verwijst met andere woorden naar een op dat moment al wat voorbijgestreefde negentiende-eeuwse opvatting van stedelijkheid en moderniteit. Het Flatiron verbinden met dit gebouw betekent dan ook dat men het toch eerder leest in continuïteit met die 19^{de}-eeuwse stad, dan dat men het als een radicale breuk ervaart.

⁸⁴⁸ Zie Kenneth T. Jackson (ed.), *The Encyclopedia of New York City*, Yale University Press, New Haven, 1995, p. 402.

Met zijn 22 verdiepingen en eerder bescheiden hoogte van 87 meter hoort het Flatiron blijkbaar meer thuis bij de eerste generatie van wolkenkrabbers, die tijdens de eerste twee decennia van de twintigste eeuw in het financiële hart van de stad (in en rond Wall Street) verrezen. Deze interpretatie wordt nog versterkt door de visuele effecten gegenereerd door de integratie van beide gebouwen in één beeld. Ook al is het Fifth Avenue Hotel maar zes verdiepingen hoog, omdat het vooraan in het beeld staat, lijkt het sowieso hoger dan het is en worden de verschillen in hoogte tussen beide gebouwen geminimaliseerd. Zeker in de liggende beelden wordt het daarom soms moeilijk om te bepalen welk gebouw nu precies het centrale onderwerp, zozeer worden ze op elkaar betrokken geplaatst. Maar ook in de staande beelden nuanceert het gezamenlijk optreden van de gebouwen de toch nog altijd impressionante hoogte van het Flatiron. Ook in deze postkaarten suggereert de combinatie van het Flatiron met het Fifth Avenue Hotel dat beide gebouwen niet alleen ruimtelijk op elkaar betrokken worden, maar ook tot eenzelfde periode gerekend worden.

De voorkant van het Flatiron grenst aan een plein, Madison Square. Op het moment van de bouw van de wolkenkrabber is Madison Square een complexe, gelaagde ruimte waar zich al minstens vier potentieel ‘interessante’ onderwerpen bevinden die om de aandacht van de fotograaf vragen: er is het Fifth Avenue Hotel, er is het Worth Monument (een herdenkingsteken ter ere van General William Jenkins Worth, opgericht in 1857), er is het plein zelf met zijn frenetieke bedrijvigheid,⁸⁴⁹ en ten slotte is er ook nog de Madison Square Garden (een door Stanford White in Moorse stijl ontworpen entertainmentcomplex dat net ten zuiden van het plein lag). Het Flatiron voegt daar nog een vijfde bezienswaardigheid aan toe en vanaf 1909 is er zelfs een zesde mogelijk onderwerp, de Metropolitan Life Insurance Building. Veel postkaarten van het Flatiron proberen de kijker iets van die ruimtelijke complexiteit mee te geven. De manier waarop zij het Flatiron nu eens in verband brengen met het Fifth Avenue Hotel (later de Fifth Avenue Building) dan weer met de imposante toren van de Metropolitan Life Insurance Building is hierboven al uitvoerig besproken. Daarnaast zijn er echter nog enkele postkaarten die de relatie tussen het Flatiron en het eraan grenzende

⁸⁴⁹ Zie daarvoor bijvoorbeeld het panoramisch beeld van Madison Square in *The New Metropolis*, hierboven uitvoerig besproken.

plein proberen te articuleren. Ofwel legt de fotograaf het Flatiron vanuit het park vast – hij staat dan op straatniveau. Ofwel richt hij de camera vanaf een hoger gelegen gebouw aan de zuidzijde van het park naar het noordwesten en kijkt naar het gebouw over het park heen – hij neemt dan een hoger gelegen standpunt in.

Slechts zeven postkaarten verbinden plein en gebouw expliciet, in vier daarvan staat de fotograaf op straatniveau, in de drie overige neemt hij een hoger standpunt in. (ILL. BA/FA 52-53-54) In alle beelden wordt slechts één zijde (de linkergevel) van het Flatiron getoond. Het lijkt alsof er een vlakke muur voor ons oprijst. De spitse snuit van het gebouw verliest hier zijn scharnierfunctie: hij verbindt niet langer twee gevels met elkaar, maar is slechts het scherpe uiteinde van een enkele wand. Het heeft geen diepte meer, is louter nog oppervlak. Vanuit dit perspectief verschijnt het Flatiron als een anomalie, als iets dat niet kan bestaan (en daarom uiteraard intrigeert). De beelden gemaakt vanaf een laag standpunt kunnen verder nog in twee groepjes onderverdeeld worden, al naargelang van het seizoen waarin de opname gemaakt werd: twee opnames tonen een winterse scène (met kale bomen), de ene een winterlandschap, de andere een gezicht op het park met warm ingeduffelde dames en heren op wandel, de twee andere zijn opgenomen in de late lente of prille zomer, met de bomen in volle bloei. In de beelden van beide groepen bevindt er zich een obstakel tussen de kijker en het Flatiron: in de winterse beelden is het doorzichtig, in de zomerbeelden eerder opaak. Die belemmering zorgt er hoe dan ook voor dat de beelden complexer worden: meer dan in de andere postkaarten krijgt de voorgrond hier een zekere autonomie. De bomen vergroten het onderscheid tussen voor- en achtergrond. Het naar de achtergrond verdrongen Flatiron is nu slechts één van de elementen in het beeld: het is een decorstuk. De beelden gemaakt vanaf een hoger standpunt hebben minder last van dergelijke obstakels: de camera staat boven de bomenrij en de kijker krijgt dan ook een vrij uitzicht op de wolkenkrabber achteraan in het beeld. Toch gebeurt hier iets gelijkaardigs als in de postkaarten gemaakt vanaf een lager standpunt: ook hier moet het Flatiron concurreren met andere elementen waardoor het zijn autonomie (zijn centrale plaats) wat verliest. Het moet met maar liefst drie andere bezienswaardigheden wedijveren: het Worth Monument, het Fifth Avenue Hotel en het plein zelf. Dit zijn dan ook de enige postkaarten waarin de fotograaf erin geslaagd is bijna alle attracties die het plein te bieden heeft

(met uitzondering van de Madison Square Garden, die zich immers aan de tegenoverliggende kant van het plein bevindt) in één beeld te vatten. Deze aanpak, waarin het Flatiron opgenomen wordt in een reeks van 'monumenten', leidt ertoe dat het zelf ook als een monument, als een toeristische attractie beschouwd wordt. Het wordt hier opgevoerd als een curiosum, als één van die bijzondere, vreemde, tot de verbeelding sprekende constructies die de stad op dat moment rijk is.

Ter afronding, nog twee algemene opmerkingen over de wijze waarop het Flatiron in deze postkaarten afgebeeld wordt. Ten eerste: alle postkaarten tonen het gehele gebouw, nooit lichten ze er een fragment uit. Zelfs wanneer het gebouw door bomen gedeeltelijk aan het zicht onttrokken wordt of zelfs wanneer, in die paar uitzonderlijke beelden, de fotograaf zo schuin staat dat er enkel één zijde van te zien is, dan nog blijft er telkens voldoende visuele informatie beschikbaar om het in de verbeelding in zijn geheel te zien. Het blijft ook steeds vast aan de grond zitten: hoe dicht de onderkant van het kader het ook mag benaderen, de plaats waar de sokkel de grond raakt, blijft steeds zichtbaar. De wolkenkrabber zweeft niet in de ruimte, maar staat stevig verankerd in de stedelijke ruimte. Deze aan zichzelf opgelegde restrictie om het gebouw telkens ten voeten uit te tonen, maakt duidelijk dat de fotograaf van de postkaart het als zijn primaire taak beschouwt een adequate beschrijving te geven van het hele gebouw. De postkaart, zo lijkt het wel, is bedoeld voor een publiek dat het gebouw niet (of nauwelijks) kent. Zij heeft als enige ambitie het onderwerp te introduceren, te beschrijven, te tonen. Vandaar haar eerder conservatieve benadering van het motief, zoals haar keuze voor een vast (en bijna onwrikbaar) standpunt. Het is het ingenomen standpunt dat bepaalt of het beeld 'leesbaar' blijft, of het inderdaad ervaren wordt als een 'juiste', adequate representatie van het gebouw. De mogelijke variaties – zowel in standpunt, formaat en licht – mogen die leesbaarheid niet in gevaar brengen. De postkaart is niet de plaats voor al te uitbundig experiment, is niet de plaats om te sollen met het beeld. Zij neemt haar onderwerp uitermate ernstig (en wordt precies daarom vaak als saai en voorspelbaar ervaren).

Ten tweede: hoe flexibel men ook omspringt met de positie van de camera (laag of hoog, links of rechts), er is een standpunt dat niet ingenomen kan worden. Geen enkele postkaart toont de achterkant van het gebouw (dat blijft,

net zoals de achterkant van de maan, een groot mysterie). Ook in de officiële beelden, gemaakt door professionele fotostudio's (foto's overigens die soms, maar niet altijd, de basis vormden voor de photochrome postkaarten), blijft die achterkant onbelicht. Alleen in het album van Robert L. Bracklow, een amateurfotograaf, benaderen we tot twee keer toe het Flatiron langs achteren. (ILL. BA/FA 55-56) De twee foto's zijn vreemde, spectaculaire, fascinerende, zelfs wat choquerende beelden: in plaats van de spitse voorkant een plumpe achterkant, in plaats van het scherpe gezicht een breed achterste. Dat die twee beelden bestaan maakt in elk geval duidelijk dat het ontbreken van dit standpunt in de andere (commerciële en artistieke) registraties niets te maken heeft met een ruimtelijk of technisch probleem: ze demonstreren dat het wel degelijk mogelijk is de achterkant te tonen. Dat het nergens anders opduikt, suggereert dus dat het een 'ondenkbaar' standpunt is. Geen enkele professionele fotograaf denkt er ook maar aan daar te gaan staan en vanaf die positie het gebouw in beeld te brengen. Het Flatiron langs achteren benaderen is ondenkbaar omdat het resultaat dan onleesbaar zou worden: niemand herkent in die plumpe achterkant het gebouw. De verwarring die de kijker overvalt wanneer hij met deze 'onuitgegeven' beelden geconfronteerd wordt, bewijst hoe erg de gestandaardiseerde lectuur van de postkaart de manier waarop het publiek (wij dus) naar het gebouw kijken bepaalt. De postkaarten leggen een grammatica op, definiëren de grenzen van de verbeelding (van de beeldvorming) van het gebouw. Negatief uitgedrukt, zij persen de verbeelding in een eng keurslijf, positief uitgedrukt, zij brengen het oneindig aantal mogelijke standpunten terug tot een aantal mogelijkheden (ze bieden een houvast, een startpunt, zij durven te kiezen en openen zo meteen een speelveld van mogelijkheden). De postkaarten definiëren een grammatica van het mogelijke. Afwijkingen kunnen (uiteraard), maar met mate. Wat al te zeer afwijkt van de geldende norm dreigt een onleesbaar (en dus oninteressant, want in commercieel opzicht niet lonend) beeld op te leveren.

De postkaart geeft een tijdloze lectuur van het Flatiron: er doet zich geen (r)evolutie voor in de manier waarop zij het gebouw afbeeldt. De postkaart kent geen ontwikkeling: men bouwt niet voort op wat al bestaat, maar blijft steken in een koppige herhaling van eenzelfde melodie (een melodie zonder dissonanten). Uit de collectie postkaarten is dan ook makkelijk af te leiden welke aspecten van het Flatiron men precies belangrijk vindt: men

beklemtoont nu eens de verticaliteit, dan weer de monumentaliteit van het gebouw (twee eigenschappen die duidelijk van elkaar onderscheiden worden), men benadrukt de scherpe voorkant of de eigenaardige, driehoekige vorm van het gebouw. Deze vier aspecten bepalen het speelveld van de fotografische omgang met dit unieke gebouw. Ze hebben één ding gemeenschappelijk: ze verwijzen allemaal naar de concrete, materiële verschijningsvorm van het gebouw. Opnieuw heeft het er alle schijn van dat de postkaart zich vooral beperkt tot het beschrijven van de buitenkant, tot de voorstelling van een nieuwe, spectaculaire architecturale creatie. Toch leert een nauwgezetere analyse van deze collectie dat ze ook meer doet dan het louter presenteren of documenteren van die architecturale nieuwigheid, dat ze het gebouw ook interpreteert. Alleen al de keuze voor een welbepaald aspect heeft belangrijke repercussies voor de manier waarop het gebouw gelezen wordt en welke betekenis men hecht aan zijn verschijning op precies deze plek in de stad (op de kruising van Fifth Avenue en Broadway, vlak voor Madison Square, op dat moment zowat het kloppende hart van de metropool). Het pure tonen van de postkaart kantelt zo toch telkens weer in een poging het Flatiron te plaatsen.

b) Het picturalisme: Stieglitz, Steichen, Coburn

Naast de talloze postkaarten die van het Flatiron gemaakt werden, zijn er ook nog enkele andere fotografische beelden die een belangrijke impact gehad hebben op de manier waarop ernaar het gebouw gekeken werd (en dus rechtstreeks of onrechtstreeks bijdroegen tot het vastleggen van de betekenis ervan). Het gaat om vijf beelden van drie verschillende fotografen die, ondanks hun verschillen, tot eenzelfde fotografische school gerekend worden, het picturalisme. De drie fotografen zijn Alfred Stieglitz (1864-1946), Edward Steichen (1879-1973) en Alvin Langdon Coburn (1882-1966). Vier van de vijf foto's dateren van vlak na de voltooiing van het Flatiron – Coburn maakt zijn eerste beeld zo rond 1902/1903, het beeld van Stieglitz dateert van 1903, Steichen maakt zijn twee foto's één jaar later, in 1904, een vijfde beeld, de tweede foto van Coburn, dateert van 1912. Alle drie fotografen zijn begonnen als picturalistische fotograaf en alle drie hebben op een bepaald moment in hun carrière de omslag gemaakt naar een modernere fotografische stijl: Stieglitz wordt na het einde van de Eerste Wereldoorlog een belangrijke pleitbezorger van de 'Straight Photography', Steichen kiest op dat moment

resoluut voor een commerciële praktijk en zou uitgroeien tot een belangrijke en uiterst invloedrijke mode-, portret-, en reclamefotograaf, en ook Coburn keert zich uiteindelijk af van het picturalisme en kiest voor een meer avant-garde aanpak (hij maakte vanaf 1917 – weinig succesvolle – kubistische foto's, zijn zogenaamde 'Vortographs').⁸⁵⁰

De vijf beelden dragen de stempel van het picturalisme. Het picturalisme is een fotografische stroming die zijn wortels had in Groot-Brittannië, en meer bepaald in de fotografische opvatting van Henry Peach Robinson. Het ontstond als een reactie tegen zowel de professionele fotografie (die zich volgens de beoefenaars van het picturalisme klemgereden had in de steriele techniciteit van de perfecte opname) als de oprukkende amateurfotograaf en zijn doelloze snapshotesthetica. Tegenover de professionele fotograaf die in opdracht werkte (en dus een slaaf was van de markt), stelden ze een verlichte amateurfotografie die het medium opnieuw zou injecteren met een zekere artistieke ambitie, tegenover de verwoed erop los schietende amateurfotograaf, plaatsten ze een bedachtzame, sensibele, kieskeurige fotograaf die via ambachtelijke processen het fotografische beeld helemaal opnieuw naar zijn hand zou weten te zetten. De belangrijkste ambitie van het picturalisme bestond erin de scheppende hand van de kunstenaar terug een beslissende rol te geven in de creatie van het uiteindelijke beeld. Vandaar dat het aan het werk in de donkere kamer zo'n groot belang toekende: het is daar dat de fotograaf het auteurschap van het beeld opeist, dat hij het beeld ontruikt aan zijn mechanische oorsprong en het van een onuitwisbare persoonlijke signatuur voorziet. Het picturalisme is een wat dubbelhartige stroming: tegelijkertijd achteromkijkend, zich afwendend van de technische modernisering en sociale democratisering van het medium in de laatste decennia van de negentiende eeuw, en toch ook de eerste, echt moderne fotografische stijl. De picturalist is de eerste fotograaf die uitdrukkelijk 'ik' zegt, die strijdvaardig stelt dat de fotograaf een auteur is, dat de foto niet de buitenwereld toont maar de binnenwereld van de maker.⁸⁵¹ In die zin legt het

⁸⁵⁰ Voor een overzicht van de carrière van Alfred Langdon Coburn, zie Karel Steinorth (ed.), *Alvin Langdon Coburn. Fotografien 1900-1924*, Edition Stemmler, Zürich, 1998.

⁸⁵¹ Zie Marc-Emmanuel Mélon, *Gustave Marissiaux. La possibilité de l'art*, Musée de la photographie, Charleroi, 1997, pp. 9-10.

picturalisme de basis voor alle latere fotografische stromingen of stijlen die aan de fotografie enige artistieke relevantie toekennen.

De picturalistische fotograaf bewerkt zijn beelden sterk. Dat is ook te merken aan de hier verzamelde foto's van het Flatiron. Alle fotografen gebruiken speciale, en vaak uitermate complexe printtechnieken (fotogravure, gombichromaat,...). Het resultaat van al deze technisch ingrepen is een beeld dat een eerder suggestieve benadering van het onderwerp belangrijker acht dan een adequate beschrijving ervan. Het zijn in zekere zin antifotografische beelden: terwijl de professionele fotostudio's kraakheldere en duidelijk leesbare beelden afleveren, wordt het gebouw hier vaak gereduceerd tot een duistere vorm, een vaag silhouet. De ambitie ligt dan ook niet in een objectieve registratie, maar wel in het afstemmen van de wereld daarbuiten op de innerlijke wereld van de fotograaf. De wereld is slechts een alibi om het over de sensibele van de fotograaf te hebben. Vandaar dat precies deze beelden van het Flatiron op veel meer aandacht van critici en historici kunnen rekenen dan de eerder 'nuchtere' postkaarten van hetzelfde gebouw. Precies omdat het beeld hier uitdrukkelijk een visie wenst te delen, is het een uitverkoren gesprekspartner voor de (kunst)historicus. Hier is geen anonieme, sociale (en dus banale?) verbeelding aan het werk, maar een individuele verbeelding die het gecreëerde beeld aangrijpt om zijn particuliere verhouding ten opzichte van het onderwerp te articuleren. Hier spreekt een singuliere stem, een stem ook die de controverse niet mijdt.

Het picturalisme is de noemer waaronder de foto's van deze fotografen gevat kunnen worden, maar dat neemt niet weg dat ze ook eigen accenten leggen. De beelden zijn geen simpele doorslagjes van elkaar, herhalen niet telkens hetzelfde verhaal. Bovendien circuleren er van elk beeld verschillende varianten: soms is het verschil tussen deze varianten extreem, vaker gaat het om eerder subtiele verschuivingen (in tint, in graad van verduistering), die de 'boodschap' niet wezenlijk veranderen. Steichen en Coburn maken twee verschillende opnames van het Flatiron (Coburn in 1904 en 1912 en Steichen in 1904, Stieglitz beperkt zich tot één opname (van dit beeld zagen wel verschillende versies het licht die drastisch van elkaar verschillen – maar daarover later meer). Hoe verschillend de beelden (onder andere door de gebruikte printtechniek) ook mogen zijn, ze hebben één ding gemeenschappelijk: ze zijn duidelijk in de tijd gesitueerd. Steichen en Coburn maken (of

suggereren dat in elk geval door de aangewende druktechniek) een beeld bij valavond. In de foto van Coburn lichten de straatlampen helder, in het beeld van Steichen zijn er enkele lichtvlekjes. Het beeld van Stieglitz is op een andere manier in de tijd verankerd, het maakt de kijker vooral bewust van de geleidelijke wisseling van de seizoenen: het is een winterbeeld. (Ook de twee andere beelden zijn in een winterse periode gemaakt, zo leren ons de kale boomtakken, maar het seizoen is niet het eerste wat in deze twee beelden opvalt, wel de avondlijke atmosfeer.) In de drie gevallen worden deze atmosferische omstandigheden aangewend om het gebouw zelf wat wazig en vaag te houden: het invallende duister en het egale grijze winterlicht verminderen de zichtbaarheid, creëren een waas van algemene onscherpte.

De beelden hebben nog iets anders gemeenschappelijks. In alle foto's staat de fotograaf op straatniveau en kiest hij ervoor om vanuit het park te fotograferen. Het is een wat tegendraads standpunt dat zich uitdrukkelijk distantieert van de gangbare werkwijze van de postkaart: de fotografen nemen geen frontaal, beschrijvend standpunt in, maar staan wat haaks op het gebouw zodat het als 'a prismatic slab in the sky' verschijnt.⁸⁵² Een tweede gevolg van dit standpunt is dat er zich tussen kijker en gebouw onvermijdelijk een obstakel plaatst: uitstekende takken bij Coburn en Steichen, een rechte stam bij Stieglitz. Het zijn belemmeringen die een heldere lectuur van het eigenlijke motief in de weg staan. Samen met de hierboven beschreven onscherpte vertragen ze de lectuur, stellen ze de visuele ontmoeting met het centrale motief uit. Het is echter ook een standpunt dat natuur en cultuur (boom en architectuur) rechtstreeks op elkaar betrekken. En ook al zijn er belangrijke verschillen in de wijze waarop de drie fotografen met die spanning omgaan – het ragfijne netwerk van takjes en twijgen bij Steichen en Coburn versus de robuuste rechte lijn van de stam bij Stieglitz –, het is duidelijk dat de keuze om natuur en stad op elkaar te betrekken niet toevallig gemaakt is. De postkaarten die andere fotografen op dat moment van het Flatiron gemaakt hebben, leren ons dat er ook andere standpunten mogelijk zijn waardoor men de 'storende' interferentie van de bomen had kunnen vermijden.

⁸⁵² Zie Joel Smith, *Edward Steichen. The Early Years*, Princeton University Press, Princeton, 1999, p. 24.

Het oudste beeld is dat van Stieglitz, gemaakt in 1903. Hij maakte het beeld na een sneeuwstorm (een favoriet onderwerp van de fotograaf, zoals blijkt uit talloze andere sneeuwlandschappen die hij in deze periode maakte). Gedurende een paar dagen – totdat de sneeuw weggesmolten was – maakte hij verschillende snapshots van het Flatiron. Twee opnames daarvan zouden zijn strenge selectieprocedure overleven en uitgroeien tot volwaardige prints. De verschillen tussen beide beelden zijn minimaal: in het ene beeld wordt de camera enkele centimeters opgeschoven en positioneert de fotograaf zich iets schuiner ten opzichte van het centrale motief, het Flatiron. In een gesprek met Dorothy Norman heeft Stieglitz het over zijn beweegredenen voor het maken van het beeld. Door de sneeuwstorm zag hij het gebouw zoals hij het nog nooit gezien had: het leek wel, zo schrijft hij, alsof ‘it were moving toward me like the bow of a monster ocean steamer, a picture of the new America which was in the making’.⁸⁵³ Het is dat visioen dat hem ertoe aanzette om het gebouw gedurende enkele dagen uitvoerig te gaan fotograferen.

Stieglitz laat van het uiteindelijk gekozen beeld twee fotograafures maken: de ene was bestemd voor Camera Work, de andere (enigszins grotere) was voor een portfolio met zo’n vijftig gezichten op New York (die zou echter nooit gerealiseerd worden). (ILL. BA/FA 57-58) Het beeld werd niet alleen gepubliceerd, maar ook in allerlei tentoonstellingen opgenomen. De fotograaf heeft bewust het frontale standpunt vermeden zodat we enkel één zijde van het driehoekige gebouw kunnen zien. Tussen kijker en motief bevinden zich verschillende obstakels: er is de bomenrij op het tussenplan die een winters scherm tussen ons en het Flatiron optrekt en er is de kale maar robuuste stam van een boom rechts in het beeld. Het beeld is geherkadreerd (zo kunnen we afleiden uit de latere prints die Stieglitz van dit beeld maakte in de jaren twintig en dertig): een stukje boom links is weggesneden en de ruimte tussen het kader en de boom rechts is danig versmald. (ILL. BA/FA 59) Het resultaat is een langwerpig beeld dat de verticaliteit van het centrale motief mooi beklemtoond. Het Flatiron wordt ook ten voeten uit getoond: doorheen het raster van bomen zien we nog net hoe de basis de grond raakt. Het gedeelte tussen de richel en de kroonlijst is wel wat onscherp, alsof het net

⁸⁵³ Zie Sarah Greenough (ed.), *Alfred Stieglitz. The Key Set, Volume 1*, Harry N. Abrams, New York, 2002, p. 172.

buiten het scherpstellingsgebied valt (hetgeen nog maar eens de hoogte van het gebouw beklemtoont). Er bevinden zich twee mensen in het beeld, maar ze zijn niet meer dan schimmen die haast onopgemerkt voorbijglijden. Het is een zacht beeld, zonder harde contrasten (geen helle witten, geen diepe zwarten), een egaal grijs beeld. Het is deze zachtheid die verantwoordelijk is voor de ervaring van een zekere onscherpte, alsof het onderwerp heldere contouren mist.

De verschillende onderdelen worden niet scherp afgelijnd, waardoor ze ook geen vaste plaats toegewezen krijgen: alles zwemt in een onbestemde grijze ruimte (waartoe het laagje sneeuw dat alles egaliseert ook nog eens bijdraagt). Het is deze onbestemdheid die ervoor zorgt dat niets vast verankerd lijkt: alles is in beweging (ook de twee menselijke figuren zijn niet meer dan vliedende silhouetten). Het is de visuele vertaling van Stieglitz' gevoel dat er een onstuitbaar stoomschip naderde. Maar tegelijkertijd is er de boom rechts: een rechte, stevige stam die zich op een bepaald moment vertakt. De top van het Flatiron schuift nog net in tweetand gevormd door stam en tak. Wat is de functie van deze boom, hoe moet zijn aanwezigheid begrepen worden? Markeert die vork de plaats waar de mars van het gebouw eindelijk gestuit zal worden? Functioneert de boom hier als een wal tegen de opmars van alles waar het Flatiron voor staat, of is hij niet meer dan een futiel obstakel dat niet opgewassen is tegen de massieve kracht van de wolkenkrabber en alles wat hij met zich meebrengt? Het beeld wekt de vraag op, maar geeft geen definitief antwoord: de kijker blijft in het ongewisse. We zien hier voor het eerst (maar niet voor het laatst) hoe de picturalistische verbeelding van het Flatiron architectuur en natuur tegenover elkaar uitspeelt om haar dubbelzinnige houding ten aanzien van dit imposante gebouw tot uitdrukking te brengen.

De Brits-Amerikaanse fotograaf Alvin Langdon Coburn maakte twee foto's van het Flatiron. De eerste foto, wellicht gemaakt rond 1903,⁸⁵⁴ maakt als fotogravure deel uit van een door Coburn samengesteld en in 1911 uitgegeven album met 20 gezichten op New York en een voorwoord geschreven door

⁸⁵⁴ De precieze datum van het beeld is onbekend, maar omdat Edward Steichen er in 1904 een (overigens erg negatieve) commentaar aan wijdde, kunnen we vermoeden dat het beeld ergens tussen 1902 en 1903 gemaakt moet zijn. Zie Joel Smith, *Edward Steichen. The Early Years*, Princeton University Press, Princeton, 1999, p. 24.

H.G. Wells.⁸⁵⁵ (ILL. BA/FA 6o) Het is een eigenaardige foto die weinig recht doet aan de specifieke vorm van het driehoekige gebouw. De fotograaf staat diep verscholen in het park. Het is winter, een sneeuwlaag bedekt de grond. Een dicht kluwen van bomen en takken verspert een vrij uitzicht op de wolkenkrabber. Links en rechts van het gebouw staat een boom. Door het samenspel van deze twee bomen ontstaat een kader in het kader: architectuur wordt omsloten door natuur. Door het standpunt dat Coburn inneemt, toont hij slechts één gevel zonder de scherpe scharnier tussen de beide gevels mee in beeld op te nemen (de afgeronde punt van het gebouw ligt volledig in de schaduw zodat hij wel een verlengstuk lijkt van de bomen in het park). Het is een standpunt dat (te) radicaal breekt met de benaderingen van de postkaarten. In zijn ijver zich van de gangbare standpunten te distantiëren, levert hij een in wezen 'onleesbaar' beeld af of in elk geval een beeld dat niet in staat is de specificiteit van het gebouw voor een publiek dat er niet mee vertrouwd is helder te articuleren. Het beeld legt nogal eenzijdig de klemtoon op de uitzonderlijke vorm van het gebouw en laat de andere, even intrigerende en spectaculaire aspecten buiten beschouwing. Het snijdt het gebouw ook los uit de stedelijke context waarin het functioneert (door zijn rechtstreekse burens weg te knippen, is er geen vergelijkingsmateriaal voorhanden om zijn uitzonderlijke hoogte te kunnen inschatten), zodat zelfs dit aspect eerder gesuggereerd dan wel expliciet aangetoond wordt.

Ongeveer tien jaar later keerde Coburn terug naar het Flatiron. (ILL. BA/FA 61) Het is een totaal ander beeld: opnieuw staat hij in het park, maar ditmaal niet midden in het park, maar eerder aan de rand ervan (ongeveer op dezelfde plaats vanwaar Steichen zijn opname in 1904 maakte). Het is een herfstig gezicht bij valavond (kale takken, her en der nog wat verdorde bladeren). Het avondlijk uur moet blijken uit de aangestoken lantaarnpaal rechts in het beeld. Het beeld heeft een vaalgele tint (suggestie van een zonsondergang), er zit wat reliëf in de hemel (suggestie van wolken). Links onderaan het beeld zien we een vlechtwerk van takken, links bovenaan breekt een fijn vertakt netwerk van takjes en twijgjes door in het beeld. Het zijn dunne takjes, ze hebben niets agressiefs. Beneden in het beeld zien we een groepje wandelaars (allemaal mannen), met rechts een muur van voertuigen (waarschijnlijk

⁸⁵⁵ Alvin Langdon Coburn & H.G. Wells, *New York*, 1911.

taxi's). Niemand is herkenbaar, het zijn niet meer dan vage silhouetten (ze duiden geen individu aan, maar een soort). Het Flatiron zelf wordt ten voeten uit getoond. Opnieuw is er die opmerkelijke vaagheid van de bovenste verdiepingen die duidelijk onscherper (en ook donkerder) afgedrukt wordt dan de rest van het gebouw. Coburn toont nu wel de scherpe neus van het gebouw, de steven van het Flatiron (maar dan zonder die suggestie van beweging zoals bij Stieglitz). Alhoewel het beeld sterk lijkt op de foto die Steichen in 1904 nam – een gelijkaardig standpunt, een gelijkaardig spel tussen de via de linkerkant binnendringende takken en het centraal geplaatste gebouw (zie verderop in de analyse) –, legt het toch ook een aantal nieuwe klemtonen. Naast het gebouw is het vooral de verlichte straatlantaarn die de aandacht opeist: beide elementen samen beklemtonen de moderniteit van het gezicht. De wolkenkrabber en de (elektrische) verlichting in de publieke ruimte verschijnen in dit beeld allebei als teken van de voortdurende modernisering van het stedelijk weefsel. In tegenstelling tot Stieglitz en Steichen staat Coburn duidelijk minder ambivalent tegenover de wolkenkrabber (niet toevallig is hij de enige picturalistische fotograaf die meerdere New Yorkse wolkenkrabbers zal fotograferen, waaronder de in 1913 voltooide Woolworth Building). Dat dit beeld tien jaar na de foto's van Stieglitz en Steichen gemaakt wordt, speelt hier natuurlijk ook een rol in: waar een wolkenkrabber nog allerlei vragen oproep bij Stieglitz en Steichen, is de situatie tien jaar later duidelijk veranderd. Wolkenkrabbers werden steeds talrijker en zoefden ook steeds hoger. De relatie tussen architectuur en natuur in dit beeld van Coburn moet dan ook radicaal anders gelezen worden. Wordt de natuur in de beelden van Stieglitz en Steichen nog ingezet om hun reserves ten aanzien van het Flatiron tot uitdrukking te brengen, in het beeld van Coburn zijn de natuurlijke elementen niet meer dan een decoratief motief dat de architectuur even streelt.

Ook Edward Steichen maakte twee opnames van het Flatiron. (**ILL. BA/FA 62-63**) De twee opnames zijn op dezelfde dag gemaakt, alleen het standpunt vanwaar ze gemaakt zijn, verschilt licht. In de ene opname staat de fotograaf wat meer naar rechts zodat hij een vrijer uitzicht heeft op het gebouw: de takken van de boom raken nog net de uiterst rechtse hoek en de bovenkant van het gebouw, maar laten de rest van de wolkenkrabber onberoerd. Het Flatiron staat niet in het centrum van het beeld, maar is enigszins naar links opgeschoven. De top van het gebouw valt net buiten het kader (Steichen is de

enige fotograaf die het gebouw op deze manier zal aftoppen). De straat is leeg, een onbemande taxi rechts wacht op een passagier, voor de rest is er geen verkeer te bespeuren, mensen noch voertuigen zijn onderweg. Het heeft geregend (of is aan het regenen), zo blijkt uit het natte, gladde wegdek. De straatlampen zijn aangestoken. Een desolaat landschap, rustend in zichzelf, niets dat de aandacht opeist, alleen dat eigenaardig gevormde, grote, imposante, torenhoog boven de rest uitstekende gebouw dat daar in volle glorie opdoemt. Er is weinig diepte in de foto zodat het oog niet ver kan reizen in het beeld. Alles werkt samen om het Flatiron tot het onderwerp van het beeld te maken: links of rechts of wat dieper in het beeld, daar gebeurt er niets.

In zijn analyse argumenteert Joel Smith dat dit beeld van Steichen gelezen moet worden als een antwoord op het eerste beeld dat Alvin Langdon Coburn van het gebouw maakte. Steichen had zich zeer kritisch uitgelaten over Coburn's foto: het was een interessant beeld, zo stelde hij, voor mensen die al vertrouwd waren met het gebouw, maar voor een publiek dat het niet kende, was het niet meer dan 'a black mass – meaningless + badly composed'.⁸⁵⁶ Steichen's beeld, zo beweert Smith, moet dan ook gelezen worden als zijn antwoord op de vraag hoe een fotograaf deze nieuwe en onuitgegeven architecturale constructie bij een internationaal publiek moest introduceren. Vandaar dat Smith het beeld leest als een geheel van subtile referenties naar andere steden (referenties die het beeld leesbaar maken voor dat internationale publiek dat anders niet zou weten wat het hiermee moet aanvangen): het kletsnatte wegdek wordt dan een kanaal in Venetië, terwijl het avondlijke tafereel met de lege taxi aan Londen doet denken.⁸⁵⁷ New York wordt hier opgevoerd als een echokamer van Europa. Er is echter een element dat in dat oude continent nergens teruggevonden kan worden, het Flatiron dat als de boeg van een schip over de horizon gestoomd komt. Het vertegen-

⁸⁵⁶ Joel Smith, *Edward Steichen. The Early Years*, Princeton University Press, Princeton, 1999, p. 24.

⁸⁵⁷ Smith schrijft: 'In aesthetic and in allegorical terms, Steichen's is the cosmopolitan Flatiron: London and Venice (a silhouetted horse and cab, adrift on the wide wet canal Broadway) face the coming of night, oblivious to the astonishing prow of a skyscraper breaking its way over the horizon'. (Joel Smith, *Edward Steichen. The Early Years*, Princeton University Press, Princeton, 1999, p. 24.)

woordigt hier het 'nieuwe', het 'uitzonderlijke' dat aan New York zijn specifiek karakter geeft, dat het definieert als een wezenlijk andere, niet-Europese stad. In die zin wordt het Flatiron hier gebruikt om een Europees publiek kennis te laten maken met de specificiteit van de zich ontwikkelende Amerikaanse cultuur.

Steichen maakte van dit beeld slechts één afdruk, er zijn geen andere varianten bekend. Dat geldt niet voor het andere beeld dat hij op hetzelfde moment gemaakt heeft. Hiervan zijn minstens drie varianten bekend: een eerste gemaakt in 1904 (het jaar van opname), een tweede in 1905 en een derde in 1909. De drie beelden variëren in kleurtonaliteit (een blauwig-groen in het oudste beeld, donkerbruin in het beeld van 1905 en ten slotte een wat blauwige tint in het laatste beeld) en een daarmee samenhangende graad van duisternis (waarbij het bruinachtige beeld het donkerst lijkt). (ILL. BA/FA 64-65) Dat hij over een periode van vijf jaar maar liefst drie keer terugkeert naar dit beeld en er telkens een nieuwe interpretatie van geeft, wijst erop dat hij het wellicht belangrijker vond dan het andere beeld dat hij op hetzelfde moment maakte. Wat is er veranderd? De camera is nu iets meer naar links opgeschoven waardoor het Flatiron nu pal in het centrum van het beeld komt te staan, de kale takken van de boom breken brutaal binnen in het kader en reiken dieper in het beeld, en ten slotte, er zijn minstens drie menselijke figuren te zien (twee chauffeurs die op de bok van hun rijtuig zitten te wachten op een mogelijke klant en – nauwelijks merkbaar – een derde figuur helemaal links met een paraplu). Ook hier valt de top van de wolkenkrabber weer net buiten beeld en is het deel boven de kroonlijst onscherp - alsof het buiten het scherpstellingsgebied van de camera valt (beide formele keuzes beklemtonen zo de opwindende hoogte van het Flatiron). Voor de rest heerst er nog steeds hetzelfde schemerduister, is het wegdek nog steeds glinsterend nat en zijn dezelfde straatlampen ontstoken (heldere explosies van licht in de invallende duisternis). In vergelijking met het hierboven besproken beeld is het duidelijk een complexer beeld, thematisch rijker (door de toevoeging van menselijke figuren) en esthetisch uitdagender (door de wijze waarop het fijnmazige net van kale takken en twijgen agressief links binnendringt, als een donkere bliksemschicht). Het is een veel dynamischer, spannender beeld dan de andere opname waar de verhouding tussen het Flatiron en zijn onmiddellijke omgeving veel statischer gedacht wordt. Precies omdat de verhouding tussen het centrale motief – het Flatiron – en zijn directe

omgeving hier onder spanning gezet wordt, ziet de fotograaf zich genoodzaakt het gebouw enigszins te accentueren: hij doet dat door het gebouw helderder en scherper te maken zodat het wat oplicht in het duister (zonder dat de kijker kan vermoeden waar dat licht dan precies vandaan komt). In tegenstelling tot het eerder besproken beeld is het Flatiron hier veel leesbaarder: er is voldoende detail om de geledingen van het gebouw te kunnen onderscheiden en ook de decoratieve gevelbekleding is duidelijk waarneembaar. Het gebouw, alhoewel het moet concurreren met al datgene dat er zich in zijn omgeving afspeelt, wordt subtiel naar voren gehaald, maar tegelijkertijd wordt het in die vlucht vooruit door het netwerk van takken afgeremd (maar of het dat ook kan, is niet helemaal duidelijk). Het is in dit spanningsveld tussen de prominente aanwezigheid van het gebouw en de verschillende obstakels die zich tussen gebouw en kijker opwerpen, dat het beeld zijn betekenis vindt. Net zoals het andere beeld bestaat het uit een combinatie van bekende en vreemde elementen en nog steeds functioneert het Flatiron als een symbool van de uniciteit van New York. Maar ook uit dit beeld spreekt een dubbelzinnige houding ten aanzien van het gebouw: een scherpe tak boort zich als een speer agressief in het beeld.

Vijf interpretaties van het Flatiron dus die ondanks hun soms aperte verschillen toch eenzelfde (en enigszins dubbelzinnige) verhouding delen ten opzichte van het gefotografeerde motief. Het Flatiron verschijnt als een bij uitstek moderne constructie, een voorbode van de architecturale richting die de metropool New York zal uitgaan (omhoog!). Voor de precieze sensibele van de picturalisten was het Flatiron een uitermate problematisch gebouw. Tegelijkertijd opwindend nieuw (door zijn uitdagende verticaliteit en eigenaardige vorm) en aangenaam vertrouwd (door zijn klassieke vormtaal en decoratieve motieven), was het door zijn functie ook een verdacht gebouw. De uitgesproken commerciële functie van het gebouw stond in scherp contrast met de vormelijke schoonheid ervan: de verpakking leek helemaal niet te stroken met de functie. Enerzijds een herkenbaar klassieke vorm (het is een duidelijk geled gebouw dat de drie elementen bevat van een klassieke zuil – sokkel, schacht en kapiteel – en in die zin dus een herkenbare structuur heeft voor het cultureel geoefende oog), anderzijds de vrucht van financiële speculatie. Het Flatiron was een ongekende combinatie van esthetische ambitie en nuchter winstbejag. Welk van deze twee aspecten de verdere ontwikkeling van de stad zou aansturen, was echter

niet meteen duidelijk. Vandaar de moeilijkheid om dit paradoxale gebouw onder te brengen in de juiste esthetische categorie: 'is it merely commonplace, another example of "crudity", or is it a monument, harbinger of a new world of forms'.⁸⁵⁸

Maar uiteindelijk poneert deze tegenstelling, zo betoogt Trachtenberg, niet meer dan een vals dilemma. De juiste vraag was geen esthetische vraag – in welke categorie het gebouw geplaatst moest worden en hoe dat dan visueel tot uitdrukking gebracht moest worden –, maar een sociale vraag die het gebouw als een sociaal feit las (dus, als een vraag naar wat er in het Flatiron gebeurde en wat 'it does within its real (and real estate) space').⁸⁵⁹ Met andere woorden: de picturalist toonde in zijn visuele behandeling van het Flatiron een gebrek aan inzicht in de sociale betekenis van dit gebouw. De visuele ambiguïteit van hun beelden – zoals die naar voren treedt in de manier waarop natuur en architectuur zich in hun beelden verhoudt – vloeide voort uit hun onvermogen 'to identify the origins of ambiguity in society itself, in the uses of the building and the social relations they manifest'.⁸⁶⁰ Het gebouw ontsnapte aan hun greep omdat ze de bredere maatschappelijke, sociale orde waarin het ingebed zat niet vatten. Dit gebrekkige inzicht verwees echter door naar de interne gespletenheid van het picturalisme zelf (of althans, in de Amerikaanse versie ervan). Zoals Max Kozloff het in zijn studie over de fotografische representatie van New York al aangeeft, identificeerden de leden van de Photo-Secession zich met de notie van vooruitgang (en ze beseften maar al te goed dat het hun toegenegen idee van vooruitgang concreet gestalte kreeg op Wall Street), terwijl ze nochtans rabiate antimaterialisten waren, afkerig van het nietsontziende marktdenken dat in datzelfde Wall Street de toon zette.⁸⁶¹

⁸⁵⁸ Alan Trachtenberg, *Reading American Photographs. Images As History, Matthew Brady To Walker Evans*, Hill and Wang, New York, 1990, p. 212.

⁸⁵⁹ Idem.

⁸⁶⁰ Ibidem, p. 215.

⁸⁶¹ Max Kozloff, *New York. Capital of Photography*, Yale University Press, New Haven, 2002, pp. 12-13.

Maar, wat Trachtenberg als een zwakte beschouwt, zou misschien wel eens juist de sterkte van deze beelden kunnen zijn (een overtuiging die ik overigens deel met Kozloff wanneer die stelt dat de ambivalente houding van de picturalisten tegenover New York hun beelden juist spannender en expressiever maakt).⁸⁶² Het zoekende, tastende dat Stieglitz' benadering van het Flatiron kenmerkt, lijkt inderdaad een rijker en meer gelaagd beeld op te leveren in vergelijking met zijn latere fotografische exploten. De stadsbeelden die Stieglitz in 1910 en 1911 zal maken, zo moet ook Trachtenberg toegeven, missen 'the intimacy, balance, and atmospheric charm of "The Flat-Iron"' en geven een veel eenduidigere (en vooral negatievere) lectuur van de moderne, verticale metropool (het wellicht bekendste en meest becommentarieerde beeld uit die periode, 'The City of Ambition', toont een duistere, donkere skyline, gevat in een zwaarbewolkte hemel, een zware, ondoordringbare muur waarin geen enkel spatje licht of leven te bespeuren valt: de skyline wurgt de stad, zo lijkt het wel).⁸⁶³ (ILL. BA/FA 66) Pas meer dan twee decennia later, met zijn reeks gewijd aan het Shelton Hotel (getiteld 'From my window'), zal Stieglitz een eerder positief beeld schetsen van de verticale stad. Maar in beide gevallen (zowel in zijn beelden uit 1910/1911 en zijn reeks uit de jaren dertig) laat Stieglitz zijn twijfels varen en neemt hij een veel uitgesprokener standpunt in, nu eens een afkeurend dan weer goedkeurend.

Hetzelfde gold in zekere zin ook voor Steichen, toen hij na de Eerste Wereldoorlog zijn fotografische carrière een andere wending gaf en het picturalisme afzwoer. Ook hij koos uiteindelijk partij – in zijn geval voor de commerciële cultuur die op dat moment gestalte kreeg in de bloeiende tijdschriftenmarkt. Alleen Coburn bleef proberen de picturalistische esthetica te verbinden met de razendsnelle modernisering van de stad, zoals in zijn opnames van de Woolworth Building en andere wolkenkrabbers vanaf 1912, waarin hij gewaagde, quasi-modernistische standpunten en een voorkeur voor de vlakke tweedimensionaliteit van het modernistische beeld combineert met typische picturalistische eigenschappen (zoals selectieve onscherpte en een eerder atmosferisch lichtgebruik). Het resultaat is een wat dubbelzinnig beeld

⁸⁶² Ibidem, p. 13.

⁸⁶³ Alan Trachtenberg, *Reading American Photographs. Images As History, Matthew Brady To Walker Evans*, Hill and Wang, New York, 1990, pp. 216-217.

dat mooi de dubbelheid van het vastgelegde motief reflecteert: want ook deze eerste generatie wolkenkrabbers verborgen het stalen staketsel dat hun constructie mogelijk maakte achter historiserende gevels die ze verteerbaar moesten maken voor het publiek. Maar ook Coburn zou op een bepaald moment op de grenzen van het picturalisme stuiten en afstand nemen van deze fotografische stijl (hij deed dat eerst met zijn zogenaamde 'Vortographs', later door zich enkel nog te concentreren op het landschap en dan meer bepaald het prehistorische landschap van menhirs). Het probleem waarvoor de moderne stad hem ooit stelde werd nu radicaal opzijgeschoven: de stad verdween gewoon als mogelijk onderwerp. Een grotere negatie is waarschijnlijk niet denkbaar.

Hoe hun verdere verhouding tot de moderne stad zich ook ontwikkelen zou, op het moment dat deze drie fotografen het Flatiron vastleggen, gebruiken ze het gebouw om hun ambivalente gevoelens ten aanzien van de zich moderniserende stad tot uitdrukking te brengen. Hun beelden laden het gebouw op met allerlei associaties die het verbinden met het idee van moderniteit: Stieglitz en Steichen lezen het als een gigantisch schip (vergelijkbaar met de stoomschepen die dagelijks de haven van New York binnenvoeren)⁸⁶⁴ dat richting noorden opstoot en zo het ideaal van de verticale stad dat zich al duidelijk manifesteerde in het zuiden van New York nu ook naar de nog ongerepte bovenstad exporteert, terwijl Coburn in zijn beeld van 1912 (op een moment dat er al veel hogere en imposantere wolkenkrabbers waren) het gebouw verbindt met die andere moderne uitvinding, de elektrische stadsverlichting. Tegelijkertijd echter gebruiken de drie fotografen het nabijgelegen Madison Park als een bucolisch tegengewicht om de stenen massa van de wolkenkrabber in een malser kader te plaatsen. Hoe de verhouding tussen natuur en architectuur precies gedacht moet worden, blijft echter onduidelijk, wellicht omdat de verhouding in te algemene termen gesteld wordt – dé natuur versus dé cultuur, terwijl zowel het natuurlijke als het architecturale element zich in een bij uitstek stedelijke context bevinden, de boom behoort ten slotte tot een stadspark en niet tot de wilde, ongerepte natuur. In die zin moet de keuze om wolkenkrabber en park

⁸⁶⁴ Een lezing van de Flatiron die overigens niet beperkt bleef tot de picturalistische weergave van de wolkenkrabber, maar die ook ruimer verspreid werd. Zo is er een postkaart waar de Flatiron vergeleken wordt met een van de modernste stoomschepen.

zo nauw op elkaar te betrekken wellicht gelezen worden als een oproep tot (of hoopvol vertrouwen in) een gecontroleerde groei van de verticale stad. Net zoals we in het stadspark geconfronteerd worden met een getemd en gecontroleerd stukje natuur, zou ook de inplanting van de wolkenkrabber in de stad binnen de perken blijven. Beter dan de (altijd lovende) postkaart vertaalt het picturalisme de ambivalentie waarop de wolkenkrabber onthaald werd. De postkaart leest als een onomwonden loftuiting, de picturalistische verbeelding als een weifelende ode.

c) Abbott's Flatiron: een samenvattende conclusie

Deze omstandige lectuur van de manier waarop de populaire postkaarten en de elitairdere picturalisten het Flatiron trachten te interpreteren, is belangrijk om de specificiteit van Abbott's lectuur van hetzelfde gebouw beter te kunnen bepalen. Abbott's verzet tegen het picturalisme (en dan meer bepaald tegen Alfred Stieglitz) is ondertussen bekend. Het is dan ook vanzelfsprekend dat ze voor het maken van haar beelden niet kiest voor het picturalistisch standpunt vanuit het park maar op zoek gaat naar een alternatief. Dat ze dat alternatief in eerste instantie aantreft in het standaardrepertorium van de postkaartversie van het Flatiron hoeft op zich ook niet te verbazen. De nuchtere, ruwe en wat banale postkaartesthetica was een belangrijk formeel model voor Walker Evans' definitie van de 'documentaire stijl' (hij was zelf ook een verwoed verzamelaar van postkaarten).⁸⁶⁵ De no-nonsensebenadering van het motief en het vanzelfsprekende, frontale, neutrale, beschrijvende standpunt dat elke subjectieve inbreng van de fotograaf leek uit te sluiten, maakten het tot een probaat middel om de fotograaf terug wat bescheidenheid bij te brengen (zonder daarom noodzakelijkerwijze aan complexiteit in te boeten). De postkaart-fotograaf stond waar iedereen zou staan. In die beelden sprak geen particuliere verbeelding, maar een soort van gedeelde, sociale verbeelding.

In haar eerste beeld van het Flatiron kiest Abbott voor een staand kader. Ze neemt een hoog standpunt in waardoor er relatief veel voorgrond te zien is, een brede strook vol met voertuigen allerhande (bussen, trams, auto's) en

⁸⁶⁵ Zie Jeff Rosenheim, *Walker Evans and the Picture Postcard*, Steidl, Göttingen, 2009.

voetgangers (zowel op de rijweg als op de trottoirs). Er heerst een grote bedrijvigheid, maar geen chaos. Alles lijkt ordelijk te verlopen. De rechterkant van het beeld is volledig gevuld met de Fifth Avenue Building, een groot en kolossaal kantoorgebouw dat het eertijds zo fameuze Fifth Avenue Hotel verving. Links onderaan zien we nog net een boom en de aansnijding van Madison Park, links bovenaan is er nog een gigantisch reclamebord (voor 'Camels') zichtbaar. Abbott heeft haar camera licht naar links gemanoeuvreerd zodat we diep in Broadway kunnen schouwen (terwijl ons zicht op Fifth Avenue belemmerd wordt door de Fifth Avenue Building en de muur van gebouwen op de oostelijke kant van de laan). Het tegenover elkaar uitspelen van deze twee perspectieven (het ene diep, het andere onderbroken) zorgt voor een interne visuele dynamiek in het beeld, met het Flatiron als wissel. Alhoewel ze voor een staand (en dus relatief smal) kader kiest, slaagt Abbott erin de brede stedelijke context rond het gebouw mee op te nemen in het beeld. We zien niet alleen de gebouwen links en rechts van het Flatiron, maar ook de gebouwen erachter. Opvallend hier is dat het Flatiron duidelijk niet meer de enige wolkenkrabber in de buurt is. Het is weliswaar nog steeds het hoogste gebouw in het beeld, maar het overwicht van de wolkenkrabber op zijn directe omgeving wordt sterk afgezwakt door de zware massa van de Fifth Avenue Building die de hele rechterkant vult (en dat door perspectivische vertekeningen even groot lijkt dan het verder gelegen Flatiron). En ook de hoge gebouwen op de achtergrond bewijzen dat er ondertussen heel wat kolossale gebouwen bijgekomen zijn in dit deel van de stad. Het Flatiron is geen uitzondering meer.

De foto laat zich dan ook eerder lezen als een beschrijving van een plek, dan als de viering van een specifiek, uniek gebouw. Het Flatiron is weliswaar het centrale motief, maar er gebeurt tegelijkertijd zoveel links, rechts en onderaan in het beeld, dat het niet langer de volledige aandacht van de kijker kan opeisen. Het Flatiron houdt het beeld niet samen, het is niet langer dat centrale punt waarrond alles draait. Abbott is in dit beeld eerder geïnteresseerd in de manier waarop het gebouw ingeplant is in de stedelijke context, in de manier waarop mensen gebruik maken van deze plek (hoe ze er zich bewegen), in de verschillende functies die er samenkomen (winkels, kantoorgebouwen, een park, openbaar vervoer, reclame, enzovoorts). Als het al iets viert, dan toch vooral de stedelijke dynamiek eigen aan de moderne metropool die New York in de jaren twintig geworden is. Het Flatiron is hier

niet meer dan een onderdeel van het decor waartegen al deze frenetieke energie ontladen wordt. De foto biedt geen historische lectuur van de ruimte, waarbij verschillende periodes van de stad als geologische lagen op of naast elkaar zouden liggen, maar het is een foto van het hier en nu, van het onherhaalbare moment. Het is een beeld dat louter in het moment verankerd is, op geen enkele manier de ambitie toont iets van de historische densiteit van deze complexe, gelaagde plek mee te geven aan de kijker. (Geen wonder dus dat het beeld niet gebruikt kon worden binnen het kader van het Changing New York-project.)

In haar tweede lezing van hetzelfde motief kiest Abbott voor een radicaal andere benadering. Ze neemt een nieuw en verrassend standpunt in dat noch bij de professionele fotografen, noch in de postkaarten en al zeker niet bij de picturalisten teruggevonden kan worden. Ze staat dicht bij het Flatiron, richt haar camera omhoog, fragmenteert het gebouw: het is niet langer verbonden met de grond waaruit het oprijst, maar lijkt in de lucht te zweven. We stonden nog nooit zo dicht bij het Flatiron (er zijn weliswaar een aantal beelden waarvoor een amateurfotograaf zich dicht tegen het gebouw aandrukt, maar dan gaat het om beelden die niet het gebouw zelf maar de (snelle) verplaatsing erlangs als eigenlijk onderwerp hebben).⁸⁶⁶ Hoe dicht Abbott het gebouw ook benadert, toch blijven de drie delen waaruit het gebouw bestaat – sokkel, schacht en kapiteel – nog duidelijk leesbaar: de aansnijding tussen kader en gebouw onderaan het beeld laat nog voldoende ruimte om een stukje van de basis mee in beeld op te nemen. Ook de top van de wolkenkrabber valt nog net binnen het kader. Het Flatiron wordt van top tot teen getoond (we missen niets wezenlijks, zo lijkt het wel). Het beeld toont vooral één gevel, de oostelijke kant, maar rechts is nog net voldoende van de westelijke gevel te zien om de kijker inzicht te verschaffen in de driehoekige vorm van het gebouw. Het scherpe standpunt leidt er niet toe dat het gebouw zijn volume verliest. Opnieuw ziet Abbott erop toe dat het beeld de verschillende geledingen van het gebouw zo accuraat mogelijk beschrijft. Het blijft, ondanks het bizarre standpunt vanwaar het genomen werd, een rijk en informatief beeld.

⁸⁶⁶ Het gaat om twee anonieme foto's, waarschijnlijk gemaakt vanuit een rijdende auto en waarin we nog net de basis van de Flatiron kunnen onderscheiden. De twee beelden maken deel uit van het archief van het NYHS (Geographic File).

Abbott lijkt een eigenzinnig, persoonlijk, zelfs uniek standpunt gevonden te hebben, maar een ander fotograaf had al een soortgelijk standpunt ingenomen, tien jaar voordat zij de foto nam (dus al op het moment dat zij nog steeds koos voor de standaardoplossing van de postkaart). Die foto werd in 1928 genomen door de Duitse architect Walter Gropius. (ILL. BA/FA 67)⁸⁶⁷ Het is niet bekend of Abbott door het beeld van Gropius geïnspireerd werd, zelfs niet of ze het ooit maar gezien heeft. Er zijn nochtans een aantal opvallende overeenkomsten: net zoals Abbott staat ook Gropius heel dicht bij de wolkenkrabber en kantelt hij zijn camera omhoog. Hij weekt het gebouw los van zijn omgeving en concentreert zich volledig op één gevel van het gebouw. Het ligt dan ook voor de hand om in het licht van dit beeld Abbott's interpretatie te lezen als een herhaling van deze bij uitstek modernistische strategie (een strategie die inzet op fragmentatie en op formele inventiviteit). Maar tegelijkertijd zijn er ook enkele belangrijke verschillen in de wijze waarop beide fotografen omspringen met deze modernistische strategie. Gropius kantelt zijn camera zodanig dat de steven van het gebouw als een scherpe diagonaal in het beeld gezet wordt (wat een uiterst dynamische lectuur met zich meebrengt), terwijl Abbott veel minder radicaal is: in de print die ze van het beeld maakte, helt het gebouw slechts licht over naar rechts. Wat Gropius hier met het Flatiron doet, is wat Europese fotografen (en schilders) in de jaren twintig en dertig deden met de Eiffeltoren: een laatnegentiende-eeuwse (maar voor die tijd vooruitstrevende) constructie herinterpreteren als een voorloper (en vaandeldrager) van het twintigste-eeuwse modernisme.⁸⁶⁸ Gropius gebruikt dezelfde formele middelen als voornoemde fotografen (bizarre standpunten en extreme fragmentatie) om het Flatiron te moderniseren, om er die aspecten uit te lichten die dit gebouw volgens hem tot een symbool van stedelijke moderniteit zou maken.

⁸⁶⁷ Walter Gropius, Flatiron Building, 1928. Archief Metropolitan Museum of Art: Ford Motor Company Collection. Het beeld van Gropius maakt vandaag deel uit van de fotocollectie van het Metropolitan Museum of Art. In diezelfde collectie is ook een beeld opgenomen van Walker Evans dat de Flatiron als onderwerp zou hebben, maar wie het beeld wat van naderbij bekijkt, merkt al snel dat het om een verkeerde toeschrijving gaat (het door Evans gefotografeerde gebouw bevat bijvoorbeeld een externe brandtrap, iets waar de Flatiron niet over beschikt).

⁸⁶⁸ Joelle Bolloch, *Tour Eiffel*, Cinq Continents, Paris, 2005.

Een ander, uitermate belangrijk verschil toont zich in de manier waarop beide fotografen het gebouw isoleren: Gropius rukt het bijna helemaal los uit zijn stedelijke context (links en rechts zijn er nog net enkele daken van aanpalende gebouwen te bespeuren, maar verder is er enkel leegte), terwijl Abbott het toch nog altijd verankerd in de stedelijke context waarin het figureert. In vergelijking met haar eerste beeld is er wel heel wat gesneuveld: geen impressie van de stedelijke dynamiek die zich rond het plein voor het Flatiron voordeed, geen directe vergelijking ook met de verticale hoogbouw die er zich ondertussen rond verzameld heeft. In de plaats daarvan komt een grotere aandacht voor het Flatiron zelf, dat nu duidelijker als centraal motief naar voren geschoven wordt. Haar staand kader benadrukt de verticaliteit van het gebouw dat nu weer soeverein over zijn directe omgeving heerst. Rechts zien we de bovenste verdiepingen van gebouwen die het Flatiron flankeren, links zien we nog net hoe de blinde muur van een boven zijn directe buur uitstekend gebouw gebruikt wordt voor reclame (een advertentie voor 'Sherwin-Williams Paints'). Bij Abbott zien we geen voorbij zoevende vleugel zoals bij Gropius, maar een concreet gebouw dat over een zeker volume beschikt en dat op een specifieke plaats in de stad staat (ook al wordt de aarding van dat object in die stedelijke ruimte niet getoond).

In tegenstelling tot haar eerste beeld waarin het Flatiron uiteindelijk niet meer is dan een louter decorstuk, staat het hier wel degelijk centraal. Het is een foto van het Flatiron, niet van het jachtige leven eromheen. Men kijkt nu aandachtiger naar het gebouw zelf en naar wat er zich in zijn directe omgeving bevindt (Abbott kiest voor een algemene scherpte zodat alles in het beeld even leesbaar is). De aandacht gaat uit naar de gevel, naar de structuur, naar de textuur ervan, naar de duidelijk gearticuleerde geledingen van de wolkenkrabber, maar ook naar de lichte golving die door een reeks van uitspringende erkerramen gevormd wordt. Vooral dat laatste is nieuw: in de hiervoor besproken fotografische representaties van het Flatiron ontbreekt dat aspect volledig (ofwel staat men te ver, zoals in de postkaarten, ofwel is het beeld te onscherp, te wazig om het op te merken, zoals in de picturalistische interpretaties). De in de gevel ingebakken golven helpen mee te verklaren waarom het Flatiron zo vaak als een opstomend schip geïnterpreteerd wordt: de deining die het voortploegende schip veroorzaakt, zit als het ware structureel vervat in het gebouw. Ook het licht laten overhellen naar rechts laat zich lezen als een middel om de deinende

beweging van een schip te suggereren. (Een vergelijking tussen het negatief en de uiteindelijke tentoonstellingsprint leert ons dat Abbott het Flatiron uiteindelijk iets schuiner gezet heeft). De foto is meer dan een loutere beschrijving van de buitenkant, maar bevat een visuele reflectie over (minstens) één cruciale metafoor die men (het publiek, andere fotografen, beeldende kunstenaars, architectuurcritici, musici...) gebruikte om betekenis aan dit gebouw te geven. Het is een metabeeld, niet alleen omdat het bewust in dialoog treedt met andere fotografische beelden van dit gebouw, maar ook omdat het zich meer in het algemeen laat lezen als een commentaar op de beeldspraak die zich rond dit gebouw gevormd heeft.

Het wegstrepen van al die commotie aan de voet van het gebouw zorgt ook voor een zekere verstillig. Abbott treedt uit de tirannie van het moment en maakt zo een andere temporele verhouding tot het beeld mogelijk. Alles wijst erop dat ze de kijker ertoe aanmoedigt enige tijd te nemen om het beeld grondig te bestuderen: van de talige boodschappen die ze links en rechts in het beeld mee opneemt, zodat de kijker ertoe aangezet wordt het beeld letterlijk te 'lezen', over de vele details die de haarscherpe registratie zichtbaar maakt en die aandachtig bestudeerd moeten worden, tot de lichte kanteling van de wolkenkrabber naar rechts, net voldoende om iets van de rijzige verticaliteit van dit gebouw te communiceren. De kijker wordt niet door het beeld gejaagd (zoals bij Gropius) maar wordt ook niet overspoeld door een teveel aan informatie: er is een duidelijke focus, het centrale motief, het Flatiron, moet niet langer concurreren met wat er in zijn onmiddellijke omgeving zoal gebeurt (zoals in de eerdere foto van Abbott). De leesarbeid die de kijker moet leveren wijst er overigens op dat het beeld een andere verhouding tot het afgebeelde wenst te articuleren. Niet langer de 'typische' tijdservaring van de moderniteit (waar begrippen als heden, tegenwoordigheid en snelheid de toon zetten), maar een tijdservaring die eigen is aan studie en verdieping en die neerkomt op vertraging. Om beter te kunnen inschatten welke omslag hier precies plaatsvindt, is het wellicht nodig om even langer stil te staan bij enkele opmerkelijke verschillen tussen de eerste en tweede foto die Abbott van het Flatiron nam.

De tweede foto is niet langer een ongeorganiseerde nevenschikking van verschillende elementen die wanordelijk op elkaar botsen (zoals in de eerste foto van Abbott waar talloze activiteiten, functies en gebouwen allemaal

tegelijk en door elkaar om aandacht roepen), maar is duidelijk georganiseerd en hiërarchisch gestructureerd. Die strakke organisatie wordt mogelijk gemaakt door een grootscheepse uitzuivering: alles wat niet strikt noodzakelijk is, wordt uit het beeld gehouden. Lateraal wordt er heel wat weggeknipt (links is er niets meer van het park of van de belendende panden te zien, alleen rechts merken we nog de hoogste verdiepingen van een paar tegenoverliggende gebouwen) en ook het gewoel onderaan de wolkenkrabber verdwijnt uit het beeld. Van de gebouwen die zich achter het Flatiron bevinden, en waarvan we in de eerste foto nog heel wat voorbeelden te zien krijgen, worden er nog maar heel weinig opgenomen. Eén opmerkelijke uitzondering nochtans: de inclusie van een blinde muur met daarop een reclameboodschap. De aanwezigheid van deze reclamemuur is zo opvallend – Abbott heeft haar camera zo gepositioneerd dat de reclame in haar geheel zichtbaar wordt –, dat daaraan wel een zekere betekenis toegekend moet worden. Ook in het eerste beeld was er weliswaar sprake van een reclamebord, maar dat stond als een losstaand paneel op het dak van een tegenoverliggend gebouw. Belangrijker echter dan dit verschil in drager, is de plaats waar het opduikt: in het eerste beeld staat het los van het Flatiron, in het tweede wordt het in het verlengde van het gebouw geplaatst. Meer zelfs, door de afwezigheid van een stabiliserende horizon is het onmogelijk om de juiste afstand tussen gebouw en reclame in te schatten zodat het lijkt alsof deze twee werelden (die van het Flatiron en die van de reclame) in elkaar schuiven. Ze liggen niet zozeer in elkaars verlengde, maar vormen een geheel.

Hoe moet het samen optreden van het Flatiron en de reclameboodschap dan begrepen worden? Waarom doet Abbott er alles aan om deze twee elementen zo nauw op elkaar te betrekken? Zoals al eerder vermeld laat de tweede foto zich lezen als een metabeeld, dat wil zeggen als een beeld dat niet alleen 'iets' representeert, maar dat zich ook over zijn eigen statuut als (kritische) verbeelding van dat 'iets' buigt. Voor deze kritische zelfreflectie moet het beeld zichzelf als beeld manifesteren, dat wil zeggen als een bewuste constructie van een kritisch opererende fotograaf. Abbott realiseert dit door haar eigenzinnige kadrering: door de onderste verdiepingen van het Flatiron, daar waar de sokkel de trottoir raakt, niet mee in het beeld op te nemen, zweeft het gebouw als het ware in een lege ruimte. Het beeld boet zo in aan 'realisme': het gebouw is niet langer verankerd in de 'reële' ruimte maar is een op zichzelf staande (zwevende) vorm geworden. Door het Flatiron op

deze manier uit de 'reële' (of minstens: leesbare) context te lichten, transformeert Abbott het beeld bijna tot een puur formele schikking van vormen, vlakken, lijnen, rondingen en volumes (de vlucht in abstractie wordt getemperd door de minutieuze details van de haarscherpe registratie). Het beeld laat zich nu lezen als een speelse dialoog tussen de ronde snuit van het Flatiron en het platte vlak van de reclamemuur, tussen de vlakke en deinende delen van de gevel, tussen de ronding van de kroonlijst en het ronde torentje rechts, enzovoorts.

Het is dankzij deze abstrahering dat voor- en achtergrond bijna naadloos in elkaar overvloeien en dat het Flatiron rechtstreeks contact lijkt te maken met de achterliggende muur en de daarop aangebrachte reclame. Alsof de wolkenkrabber de reclame in zijn zog meesleurt, een effect dat nog versterkt wordt door het Flatiron (bewust) wat schever in het beeld te zetten en het zo om te toveren tot een deinend schip. Datgene wat zich in het kielwater van het schip bevindt, behoort tot het verleden, is niet meer dan een spoor, een overblijfsel op de weg die het schip al afgelegd heeft. Vandaar dat de relatie tussen het Flatiron op de voorgrond en de reclame op de achtergrond niet alleen een ruimtelijke dimensie heeft, maar ook een temporele. De muur met reclame zou immers gelezen kunnen worden als een verwijzing naar het verleden, naar een periode toen de plek nog als een gigantisch reclamebord door Amos Eno gebruikt werd. Tegelijkertijd wordt dat verleden echter ook op een specifieke manier ingezet. De reclamemuur en de wolkenkrabber lijken elkaar in het beeld aan te raken: het verleden is niet gescheiden van het heden, maar vormt er een contigue ruimte mee. Door die fysieke nabijheid tussen beide 'werelden' op deze manier te beklemtonen, suggereert het beeld dat beide ook functioneel met elkaar verbonden zijn. Zowel de reclameboodschap als het Flatiron behoren tot dezelfde wereld van handel. De reclame is er om de kijker eraan te herinneren dat het Flatiron uiteindelijk ook de vrucht was van commercie. En zo roept dit op het eerste gezicht zo eenvoudige beeld een weelde aan associaties op.

Abbott treedt in dialoog met andere (foto)grafische en literaire interpretaties van het Flatiron. Die dialoog wordt zichtbaar in de formele keuzes die ze maakt – zowel in die die ze vermijdt (de picturalistische onscherpte bijvoorbeeld) als in die die ze uiteindelijk wel maakt (een specifieke kadrering verbonden aan een al even particulier standpunt, wat haar nu eens in de

richting van de 'neutrale' postkaart, dan weer in die van het iconoclastische modernisme duwt) –, maar beperkt er zich niet toe. Haar foto's zijn niet alleen een reactie op de vormelijke voorstellen die andere beelden haar doen, maar proberen ook rekening te houden met de (soms tegenstrijdige) inzichten die in deze beelden (en beeldspraak) gegenereerd werden. In haar eerste poging maakt Abbott duidelijke keuzes. Haar dialoog met de visuele representaties van het Flatiron beperkt zich hier tot een afwijzing van het ene en een omarming van het andere. Ze kiest voor de beschrijvende letterlijkheid van de postkaart en (daardoor) niet voor de esthetiserende lectuur van het picturalisme. Ze kiest voor de complexiteit van het stadsgezicht en (daardoor) niet voor de particulariteit van het unieke gebouw (dat nu slechts een onderdeel is van een groter geheel). In haar tweede poging treedt ze eerder op als een verzoener: ze blijft zich weliswaar afzetten tegen de atmosferische beelden van het picturalisme en ze neemt een gemilderd modernistisch standpunt in om haar afstand ten opzichte van deze fotografisch stijl te articuleren, maar ze blijft niet doof voor de problematiek die de picturalisten in hun beelden van het Flatiron aankaarten. Net zoals Stieglitz en Steichen (en in mindere mate Coburn) stelt Abbott de vraag naar de culturele en maatschappelijke betekenis van dit gebouw, maar terwijl de picturalisten nog in het duister tasten, slaagt zij er in een helder antwoord te formuleren. Voor haar is de komst van de wolkenkrabber duidelijk verbonden met de commercialisering van de openbare ruimte: beide maken deel uit van eenzelfde culturele en maatschappelijke evolutie. Zo formuleert ze een antwoord op de vraag hoe we het opduiken van wolkenkrabbers als het Flatiron begrijpen moeten, maar tegelijkertijd schort ze haar oordeel op. Abbott constateert, stelt vast, maar (ver)oordeelt niet.

Coda

‘La rage de vouloir conclure est une des manies les plus funestes et les plus stériles qui appartiennent à l’humanité.’

Gustave Flaubert, *Pensées*, 1915

Geen besluit, tenzij misschien de – wat banale – opmerking dat het aantal casestudy’s uiteraard nog uitgebreid kan worden. De twee beeldanalyses waarmee het tweede deel van dit proefschrift eindigt, zijn niet meer dan een demonstratie van de inzichten die een dergelijke benadering kan genereren, hoe ze de door Berenice Abbott gemaakte beelden van de laan in een geschiedenis, een traditie kan plaatsen en zo de eigen inzet van haar beelden preciezer kan bepalen.

Geen conclusie dus, wel de beschrijving van een scène. De onderzoeker zit aan een tafel in de bibliotheek van het Fotomuseum in Antwerpen. Voor hem, een boek, het object van het huidige onderzoek, Berenice Abbott’s *Changing New York*. Hij neemt het boek even in zijn hand, voelt het gewicht ervan. Haastig doorbladert hij het boek, een vluchtig ritselen dat al meteen halve gedachten, onzekere inzichten, haastige vooronderstellingen, (te) snel getrokken conclusies (het gonst en bruist in de bovenkamer) doet opwaaien. Dan beseft hij dat het onderzoek wellicht beter gediend is met een minder stormachtig begin en hij neemt zich voor het boek stelselmatig, van voren naar achteren te lezen. Kortom, zich te gedragen als een gedisciplineerde lezer, niet als een gejaagde consument. Al snel ontdekt hij echter dat dit fotoboek zich niet zo gemakkelijk laat lezen. Een (voor hem) eigenaardige keuze in de vormgeving waarbij ook de beelden met een liggend kader staand op een enkele pagina afgedrukt worden, noopt hem ertoe het vaak een halve slag naar links te draaien. In die beweging, die eerst mateloos irriteert, later fascineert, gebeurt er iets dat hij pas vele jaren later zal ‘begrijpen’. Telkens wanneer het boek weer eens gedraaid moet worden, komt de pagina met de afbeelding bovenaan te liggen. Het draaien van het boek brengt de onderzoeker niet dichterbij het beeld, maar duwt hem juist verder weg (wat een dwaze manier om een fotoboek te organiseren, roept hij uit)!

De afstand die zich tussen oog en beeld opent, moet overbrugd worden. Het draaien van het boek activeert het lezende lichaam van de onderzoeker op meer manieren dan hij aanvankelijk vermoedde. Niet alleen de handen zijn druk bezig met het temmen van dit balorige boek (houden zich voortdurend klaar om het naar links of rechts te kantelen), het hele lichaam wordt betrokken bij de leesact. Het lichaam van de onderzoeker moet zich krommen, buigt zich lichtjes over het boek heen, in de richting van het beeld, daar bovenaan. Zijn buik (enigszins omvangrijk, moet hij zelf toegeven) raakt daarbij telkens weer de onderste rand van het boek aan (het boek beantwoordt deze aanraking door wat hoger te schuiven op het tafelblad). Eerst doet hij het contact af als een vervelende bijkomstigheid (lichaam en boek zaten elkaar in de weg, meer niet), later beseft hij dat het een beslissende rol speelt in de manier waarop hij met zijn materiaal omgaat. Waar lichaam en boek elkaar raken, vormt zich een verbindingspunt waar kijken en voelen op een intieme (en toch enigszins) duistere manier op elkaar betrokken worden. Er gebeurt 'iets' in dit contact, iets dat zich niet eenvoudig in woorden laat vatten, maar dat constitutief is voor zijn ervaring van dit fotoboek (en de daarin opgenomen beelden). Het lichaam disciplineert zijn kijken op een manier die hij zich (toen en nu nog steeds niet) onder woorden kan brengen. Wat zich hier openbaart, behoort tot de orde van het 'indicible'.

En toch, twee pogingen om het 'onzegbare' alsnog ter sprake te brengen.

I.

Zoals al eerder vermeld in dit proefschrift, stelt Vilém Flusser in *Een filosofie van de fotografie* dat de fotograaf misschien nog wel het best omschreven kan worden als een functionaris, dat wil zeggen als iemand die wel controle heeft over de input en output van de fotocamera, maar tegelijkertijd op het cruciale moment (wanneer hij de knop indrukt en het apparaat het van hem overneemt) buitenspel wordt gezet. Voor de fotograaf is het fotoapparaat wezenlijk een 'black box'. Dit verhindert hem echter niet er mateloos door gefascineerd te blijven, sterker nog, het wakkert die fascinatie tot in het onmatige aan. Uiteindelijk, zo stelt Flusser, kan men de fotografische act zelfs begrijpen als een poging om het programma van de camera te doorgronden. Wat geldt voor de fotograaf, geldt in zekere zin ook voor de onderzoeker van fotografische beelden. Menig onderzoeker zal zich minstens ten dele in deze omschrijving kunnen terugvinden: ook hij vergaart in eerste instantie zoveel

mogelijk informatie om dat wat in het beeld gestoken werd (alles wat aan de eigenlijke opname voorafgaat, alle ingrepen van de fotograaf, zijn bewuste en onbewuste keuzes, de densiteit van het onderwerp...) en dat wat uit het beeld voortvloeit (alles wat er met het beeld nadien gebeurt, waar het allemaal verschijnt, hoe het ontvangen wordt,...) in kaart te brengen. Maar ook hij botst uiteindelijk op die blinde muur van het beeld zelf: voor hem is het fotografisch beeld de 'black box' waar het interpreterende vernuft zijn tanden op stuk bijt.

Ook in mijn onderzoek werd ik voortdurend geconfronteerd met de ongrijpbaarheid van het fotografische beeld. Toch verzette ik mij tegen de geijkte methodes om het probleem van die onvatbaarheid uit de weg te gaan. In plaats van allerlei instrumenten tussen mij en het beeld te plaatsen, bleef ik koppig (of argeloos) de confrontatie ermee opzoeken. Ik vertrok niet van een op voorhand vastgelegd conceptueel regime, koos niet voor een slaafse navolging van een methode, sloot mij niet op in een strak theoretisch kader, vermeidde de valstrik om in egodocumenten (of externe, verklarende teksten geschreven door commentatoren achteraf) sleutels voor het beeld te zoeken, liet het beeld niet wegzinken in de context waarvan het deel uitmaakt (het beeld werd nooit gelezen als een loutere illustratie van genres, tradities, stijlen,...), maar bleef mijn aandacht koppig richten op dat wat het beeld zelf aan de orde probeert te stellen. Niet dat concepten, theorieën, contexten onvermeld (of ongebruikt) bleven, maar deze werden nooit louter toegepast op de beelden. Mijn lectuur probeerde telkens weer recht te doen aan de autonomie van het beeld. Hiervoor was een direct, fysiek contact met het beeldmateriaal in het archief of in de bibliotheek noodzakelijk. Verder vroeg zo'n benadering een voortdurende aandacht voor de plastische organisatie van het beeld zelf. Mij interesseerde vooral de vorm waarin het beeld het onderwerp goot. Het doel van dit halsstarrig rond het beeld blijven cirkelen bleef steeds hetzelfde: mijn analyse van het beeld zo dicht mogelijk te laten aansluiten bij mijn ervaring ervan. Eerst de nauwelijks te benoemen ervaring, dan een poging om ze te articuleren: waarom fascineert dit beeld mij? Wat gebeurt hier precies, tussen mij en dit beeld, tussen mijn lichaam en dit object?

II.

In de catalogus *Vues d'en haut*, gepubliceerd naar aanleiding van een gelijknamige tentoonstelling over de geschiedenis van het vogelperspectief in de moderne en hedendaagse beeldende kunst, is een tekst opgenomen van de Franse filosoof Georges Didi-Huberman. In zijn artikel, met als titel 'Penser penché', formuleert hij een aantal bedenkingen omtrent de filosofische betekenis van het 'schouwen uit de hoogte' en laat zich hierbij zowel inspireren door een passage uit Proust's *A la recherche du temps perdu* als door fenomenologische teksten van Erwin Strauss en Maurice Merleau-Ponty. Zijn artikel kan gelezen worden als een poging om zich te verhoudingen tot de dubbelzinnige, zelfs tegenstrijdige effecten die aan elke 'blik uit de hoogte' verbonden kunnen worden: enerzijds een gevoel van macht, van controle (de positie van de piloot die over een landschap vliegt of, iets minder spectaculair, de bewoner die vanaf zijn balkon de omgeving overschouwt), anderzijds een gevoel van dreiging, van afgrondelijk gevaar (het perspectief van de bergbeklimmer die in een hachelijke situatie verkeert en vreest naar beneden te storten). De 'blik uit de hoogte' is nooit neutraal, altijd affectief opgeladen. Net zoals de 'blik uit de hoogte' twee tegenstrijdige gevoelens oproept, zo kunnen er volgens Didi-Huberman ook twee intellectuele temperamenten mee verbonden worden. Aan de ene kant:

'(...) il y a ceux qui prétendent tout voir de haut (je ne dis pas 'd'en haut'). Comme on s'incline devant les potentats en murmurant 'Altesse' ou 'Grandeur', ils veulent qu'on les considère comme des "Eminences" (fussent-elles 'grises', bien sûr). A l'instar de ceux qui ont la 'haute main' sur les affaires humaines, ils ont – ou plutôt voudraient avoir – la 'haute pensée' sur les idées humaines. Ils se veulent l'orgueil du Concept. Ils auront donc le concept *hautain*. Ils agitent souvent le mot 'Transcendance'. Ils sont persuadés que l'intelligible est algorithmique, pur, élevé, et qu'il ne se formule qu'à se dégager de toutes les impuretés que traîne avec lui notre pauvre monde sensible. Ces professeurs de pureté, discourant depuis leur chaire, ne pensent donc que pour mieux surplomber ce dont (et ceux à qui) ils parlent: façon d'humilier - au sens étymologique du mot de l'humus - tout ce qu'ils pensent depuis leur supérieur ou aérien langage. Ils s'installent durablement au-dessus de ce qu'ils pensent, comme le photographe Eugene O. Goldbeck se plaçait sur

une grue très au-dessus de la petite troupe afin de mieux saisir le 'Corps d'armée' comme un ensemble héraldique, impersonnel et idéal.⁸⁶⁹

Naast dit hautaine denken, het transcendente denken dat zich afkeert van de morsige wereld en zijn heil zoekt in de puurheid van het concept, van het algoritme, het denken dat zich boven de fenomenen stelt die het denkt, is er echter ook nog sprake van een ander soort van denken 'uit de hoogte':

'D'un autre côté, il y a ceux qui acceptent de *se pencher* pour mieux voir et penser. En se penchant ils quittent leur perchoir. Ils ont le concept plus *humble* et plus risqué. Leur vue de haut devient mouvement d'approche et de tactilité. Ils ne gravissent les pentes de l'Etna que pour mieux plonger dans la lave brûlante, comme Bataille, au "sommet de désastre", le rappelait à la suite de Nietzsche et comme Nietzsche l'avait appelé à l'exemple d'Empédocle. (...) Ils font le pari de rendre intelligible l'expérience sensible elle-même. Ils ne pensent donc que pour mieux approcher - quels qu'en soient les risques pour la pureté du concept - ce qu'ils veulent penser: façon de rendre leur dignité aux choses les plus basses, les plus humbles et les plus matérielles.'⁸⁷⁰

Dit andere denken is een denken dat zich buigt, dat nederig is, dat niet de ijle hoogte opzoekt om van daar beter te kunnen overheersen, maar dat zich bukt om in nauwer contact te staan met wat het poogt te denken. Het is een denken dat risico's niet schuwt, dat de puurheid van het concept durft op het spel te zetten om de zintuiglijke ervaring zelf inzichtelijk te maken. Voor Didi-Huberman ontstaat dit soort van denken in de beweging van het zich bukken zelf. Het is door de valbeweging die dit bukkende lichaam inzet dat het de veiligheid van het eerste soort van denken verstoort: terwijl in het risicoloze denken van het 'voir de haut' de wereld verschijnt als een spel van '*puissances formelles* à contempler', confronteert de valbeweging mij met de 'terribles *puissances matérielles*' van de wereld waar ik op afsteven.⁸⁷¹

⁸⁶⁹ Georges Didi-Huberman, 'Penser penché', in: Angela Lampe (ed.), *Vues d'en haut*, Editions Centre Pompidou-Metz, Metz, 2013, p. 198.

⁸⁷⁰ Idem.

⁸⁷¹ Ibidem, p. 196.

Tegenover 'la vue surplombante' plaatst hij 'la vue embrassante'. Hij introduceert de twee begrippen als volgt: '(l)a vue surplombante se rehausse, se dégage pour mieux voir: elle fixe l'éloignement nécessaire à toute vision dans une posture de recul constant qui lui confère sa maîtrise même. Aussi laisse-t-elle le regardé en bas, détaché de l'oeil qui regarde. La *vue embrassante*, comme on pourrait la nommer, se penche au contraire pour mieux voir: elle dialectise et abîme l'éloignement lui-même. Aussi laisse-t-elle le regardé remonter vers l'oeil, quels qu'en soient les risques ou les contrecoups afférents'.⁸⁷² De gevaren en risico's waarvan hier sprake worden door Didi-Huberman verbonden met de nabijheid van het te onderzoeken onderwerp, of liever, met het verlangen het onderzoeksobject aan te raken. Zodra dit intieme contact tussen onderzoeker en object plaatsvindt, komt hij onvermijdelijk in de greep van 'les séductions, les illusions, les méandres ou les miasmes du "bas-sensible" (...)'.⁸⁷³ Hier niet die hautaine distantie van 'la vue surplombante', die zich op een vaste afstand van het te onderzoeken object houdt, maar een destabiliserende, verleidelijke nabijheid. Aan de ene behoort de geruststellende overzichtelijkheid van het afstandelijke beschouwen, aan de ander het gevaar van de verleiding, van het kronkelige dwalen.

De manier waarop Didi-Huberman deze twee 'blikken uit de hoogte' tegenover elkaar stelt, suggereert dat hij ze beschouwt als twee radicaal verschillende zienswijzen: het gaat om een tegenstelling waarbij men voor het een of het ander moet kiezen, er is geen tussenweg mogelijk. Kiest men voor 'la vue surplombante', voor de verre blik die het nabije contact vermijdt, dan kan men niet zomaar naar beneden afdalen: de afstand tussen blik en wereld ligt vast, is gefixeerd. Omgekeerd, eenmaal men gekozen heeft voor 'la vue embrassante' is er ook geen weg omhoog, geen energie die het naar beneden gerichte hoofd terug naar veiligere hoogten kan omhoogstuwten. De keuze tussen een van beide zienswijzen, zo gaat Didi-Huberman verder, mag dan ook niet lichtzinnig gemaakt worden: zij heeft verregaande consequenties. 'Il est clair, en tout cas, que la vision d'en haut met le regardeur en *position de prendre position*, c'est-à-dire de faire un choix qui est, tout aussi bien, *esthétique*, esthésique ou « thymique » ainsi que disait Bisswanger (comment se placer pour appréhender l'autre ?), mais aussi *éthique* au sens le plus fort

⁸⁷² Ibidem, p. 198.

⁸⁷³ Idem.

du terme (comment se placer pour reconnaître l'autre ?), voire *politique* (comment se placer pour rendre justice à l'autre ?).⁸⁷⁴ De keuze voor de ene of de andere blik heeft belangrijke ethische en politieke consequenties: het impliceert positie nemen, een uitspraak doen over wat het betekent recht te doen aan het te onderzoeken object.

De ene vliegt over de wereld, voortgestuwd' door de krachtige machinerie van het hooggestemde concept, de andere zweeft erover, 'slechts' uitgerust met een schamel zeilscherp dat zich constant moet richten naar de heersende wind (dat moet meebewegen met en tegen de luchtstromen in).⁸⁷⁵ De ene volgt een geprogrammeerde koers, de andere zit in (een gecontroleerde) vrije val. Beiden komen meestal wel heelhuids aan, maar de ene zal naar alle waarschijnlijkheid wel wat meer bulten en builen vertonen dan de andere.

⁸⁷⁴ Ibidem, pp. 204-205.

⁸⁷⁵ Ibidem, p. 202.

BIBLIOGRAFIE

Het werkmateriaal bestaat uit digitale reproducties en transcripties van al het beeld- en contextmateriaal van het Changing New York-project. De negatieven, contactafdrukken, proefdrukken, tentoonstellingsprints en onderzoeksdossiers werden onderzocht en gereproduceerd in het archief van het Museum of the City of New York (MCNY).

Verder werd er ook een beeldbank uitgebouwd. Deze bevat digitale reproducties van de fotoboeken die in het kader van dit proefschrift werden geanalyseerd. Deze fotoboeken werden eerst geraadpleegd in de New York Public Library en indien mogelijk aangekocht en/of gedigitaliseerd. Verder bevat deze beeldbank ook zo'n 3.000 fotografische beelden over Fifth Avenue. De beelden werden opgezocht in vier verschillende archieven. In het archief van de New York Historical Society werden de volgende collecties onderzocht: de H.N. Tiemann & Co. Photograph Collection, de Fifth Avenue Coach Company Collection (1895-1962), de William J. Roege Collection, de Charles Gilbert Hine Collection, de Browning Photograph Collection, de S.S. Silver Collection, de Stereographic Collection, de George P. Hall Collection, de Boyd Collection, het Geographic File en ten slotte een collectie privé-fotoalbums. In het archief van het Museum of the City of New York werd verder onderzoek gedaan naar opnames van Fifth Avenue door de Wurts Brothers, de Byron Company, Samuel Gottscho en Carl Van Vlechten. In de New York Public Library werd de collectie van de Berenice Abbott Papers geraadpleegd en verder ook nog de postkaartcollectie, de collectie stereoscopische beelden, de collectie van de Wurts Brothers en opnames van Percy Loomis Sperr onderzocht. Ten slotte werden er ook nog beelden opgezocht in het digitale archief van de Library of Congress. Het betreft hier vooral opnames van het Flatiron gebouw en foto's gemaakt in het kader van de Historical American Building Survey. Het onderzoek naar de beelden die gepubliceerd werden in het Belgische kunsttijdschrift *Variétés* vond plaats in de Koninklijke Bibliotheek van België (voor de reproductie van de tijdschriften) en in het archief van het AMSAB (voor een raadpleging en reproductie van de prints die Abbott naar het tijdschrift had opgestuurd).

Primaire bronnen

Artistic houses, being a series of interior views of a number of the most beautiful and celebrated homes in the United States: with a description of the art treasures contained therein, D. Appleton and Company, New York, 1883-1884.

Fifth Avenue. Glances at the Vicissitudes and Romance of a World-Renowned Thoroughfare, Together with Many Rare Illustrations that Bring Back an Interesting Past, The Fifth Avenue Bank of New York, New York, 1915.

Fifth Avenue, New York, from start to finish, Welles & Co., New York, 1911.

Greater New York Illustrated. Over One Hundred and Fifty Photographic Views of the Foremost City of the Western Hemisphere, Rand, McNally & Co. Publishers, New York, 1898.

Rotogravure Album of New York, Williamsburgh Post Card Co., New York, 1925 (?)

The History of a Great Thoroughfare, The Thoroughfare Publishing Company, New York, 1916.

The Greater New York Album. One Hundred Selected Views, Rand, McNally & Co., New York, 1896.

New York Illustrated, Succes Postal Card Co., New York, 1914.

New York. The Magical Island, International Publicity Associates, Inc, New York, 1935.

New York The Metropolis of the World, The Foster and Reynolds Co., New York, 1929 (1901)

We'll Show You the Town, The New Yorker, New York, 1934.

Berenice Abbott & Elisabeth McCausland, *Changing New York*, E.P. Dutton & Company, New York, 1939.

J.F.L. Collins, *Both Sides of Fifth Avenue*, J.F.L. Collins, New York, 1910.

Henry Collins Brown, *Fifth Avenue Old and New 1824-1924*, The Fifth Avenue Association, New York, 1924.

Henry Collins Brown, *The Story of Old New York*, E.P. Dutton Inc., New

- York, 1934.
- Henry Collins Brown, *Glimpses of Old New York*, Privately Printed, New York, 1917.
- Mario Bucovich, *Manhattan Magic. A Collection of Eighty-Five Photographs By Mario Bucovich*, M.B Publishing Company, New York, 1937.
- W. Parker Chase (ed.), *New York. The Wonder City*, Wonder City Publishing Co. Inc., New York, 1932.
- Rudolph M. De Leeuw, *Both Sides of Broadway: from Bowling Green to Central Park, New York City*, The De Leeuw Riehl Publishing Company, New York, c. 1910.
- Der D.R.K. Central-Verein (ed.), *Souvenir of Greater New York*, The Albertype Company, New York, 1916.
- The New York Edison Company, *New York in MCMXXIII*, The Marchbanks Press, New York, 1923.
- Andreas Feininger, *New York*, Ziff-Davis Publishing, New York, 1945.
- Hulbert Footner, *New York. City of Cities*, J.B. Lippincott Company, London, 1937.
- Samuel Freedman (ed.), *Illustrated Souvenir of New York. A Visible Story of New York and a View-Guide of What There is Best to See*, Supervue Map and Guide Company, New York, 1935.
- William Irwin, *Highlights of Manhattan*, Dr. Appleton-Century Company, New York, 1937.
- Moses King, *King's Handbook of New York City 1893*, Moses King, Boston, 1972 (1893).
- Arthur Bartlett Maurice, *Fifth Avenue*, Dodd, Mead and Company, New York, 1918.
- Frank Monaghan, *New York the World's Fair City*, Garden City Publishing Company, New York, 1937.
- Frank Moss, *The American Metropolis. From Knickerbocker days to the present time*, Peter Fennelon Douillier, New York, 1897.
- Felix Riesenberg & Alexander Alland, *Portrait of New York*, The Macmillan

- Company, New York, 1939.
- Agnes Rogers, *Metropolis. An American City in Photographs*, Harper & Brothers Publishers, New York, 1934.
- A.E. Santaniello (ed.), *King's Views of New York. 1896-1915 & Brooklyn 1905. An Extraordinary Photographic Survey*, Arno Press, New York, 1977.
- Gilbert Seldes (ed.), *This is New York. The First Modern Photographic Book of New York*, David Kemp, New York, 1934.
- Charles G. Shaw, *New York - Oddly Enough*, Farrar & Rhinehart Incorporated, New York, 1938.
- James W. Shepp & Daniel B. Shepp, *Shepp's New York City Illustrated*, Globe Bible Publishing, Chicago, 1894.
- I.N. Phelps Stokes, *New York past and present, its history and landmarks 1524-1939*, Plantin Press, New York, 1939
- C. Souhami, *New York Illustrated. Rotogravure Edition*, Success Postal Card Co, New York, 1914.
- Constance Phillips, *So You Want to See New York!*, Rand McNally & Company, Chicago, 1938.
- Fred Stein, *La Fifth Avenue. 100 photographies de Fred Stein*, Querido, New York, 1948.
- Jean St. Thomas, *Marvelous New York*, David McKay Company, New York, 1937.
- Irving Underhill, *One Hundred and Sixty Glimpses of Greater New York From the Latest and Best Photographs*, John F. Murphy, Boston, 1904.
- Weegee, *Naked City*, Essential Books, New York, 1945.
- A. Witteman, *New York Photogravures*, The Albertype Co., Brooklyn, New York, 190(?).
- E. Idell Zeisloft, *The New Metropolis*, D. Appleton and Company, New York, 1899.

Secundaire bronnen

- Berenice Abbott, *A Guide to Better Photography*, Crown Publishers, New York, 1945.
- Berenice Abbott, *The View Camera Made Simple*, Ziff-Davis Publishing Company, New York, 1948.
- Berenice Abbott, *The World of Atget. 176 Photographs by Atget*, Horizon Press, 1964.
- Berenice Abbott, 'It has to walk alone', in: Nathan Lyons (ed.), *Photographers on Photography*, Prentice Hall Inc., Englewood Cliffs, 1966, pp. 15-17.
- Berenice Abbott, 'Documenting the City', in: Willard D. Morgan (ed.), *The Complete Photographer*, Vol. 4, Issue 22, 1942, pp. 1393-1405.
- Berenice Abbott, 'Photography At the Crossroads', in: Nathan Lyons (ed.), *Photographers on Photography*, Prentice Hall Inc., Englewood Cliffs, 1966, pp. 17-22.
- Berenice Abbott, 'Civic Documentary History', in: *Proceedings of the Conference on Photography: Profession, Adjunct, Recreation, Institute of Women's Professional Relations*, New London, CT, 1940, pp. 73-75.
- Berenice Abbott, 'Photographer as Artist', in: *Art Front*, vol. 16, 1936.
- Alice Sparberg Alexiou, *The Flatiron. The New York Landmark and the Incomparable City that Arose With It*, St. Martin's Press, New York, 2010.
- Sabine Arquié (ed.), *Voyage en couleurs. Photochromie 1876-1914*, Eyrolles, Paris, 2009.
- Sylvie Aubenas (ed.), *Atget. Une retrospective*, Hazan, Paris, 2007.
- Hilary Ballon (ed.), *The Greatest Grid. The Master Plan of Manhattan, 1811-2011*, Columbia University Press, New York, 2011.
- Hilary Ballon (ed.), *Robert Moses and the Modern City. The Transformation of New York*, W.W. Norton, New York, 2007.
- Peter Barr, *Becoming Documentary: Berenice Abbott's photographs 1925-*

- 1939, Unpublished dissertation, Boston University, Boston, 1997.
- Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Editions Gallimard, Paris, 1980.
- Geoffrey Batchen, *Burning with Desire. The Conception of Photography*, The MIT Press, Cambridge, 1999.
- Geoffrey Batchen (ed.), *Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*, The MIT Press, Cambridge, 2009.
- Jean Baudrillard, *Car l'illusion ne s'oppose pas à la réalité...*, Descartes & Cie., Paris, 1998.
- Jean Baudrillard, *De la séduction*, Galilée, Paris, 1980.
- Leah Bendavid-Val, *Propaganda & Dreams. Photographing the 1930's in the Soviet Union and the United States*, Edition Stemmle, Zürich, 1999.
- Thomas Bender, *The Unfinished City. New York and the Metropolitan Idea*, New Press, New York, 2002.
- Walter Benjamin, *eenrichtingsverkeer*, Uitgeverij Sauternes, Den Haag, 1991.
- Walter Benjamin, *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid en andere essays*, Boom, Amsterdam, 2008.
- Richard Benson, *The Printed Picture*, Museum of Modern Art, New York, 2008.
- Avis Berman, 'The Unflinching Eye of Berenice Abbott', in: *Art News*, januari 1981, pp. 86-93.
- Marshall Berman, *All That is Solid Melts Into Air. The Experience of Modernity*, Penguin, London, 1988.
- Joelle Bolloch, *Tour Eiffel*, Cinq Continents, Paris, 2005.
- Beverly W. Brannan, *Documenting America 1934-1945*, University of California Press, Berkeley, 1988.
- Alain Buisine, *Eugène Atget ou la mélancolie en photographie*, Jacqueline Chambon, Paris, 1998.
- Erskine Cadwell & Margaret Bourke-White, *You have seen their faces*, University of Georgia Press, Athens, 1995.
- Joseph Byron, *New York Life at the Turn of the Century in Photographs*,

- Dover Publications, New York, 1985.
- Joseph Byron, *Photographs of New York Interiors at the Turn of the Century*, Dover Publications, New York, 1976.
- Clément Chéroux, *The Stamp of Fantasy. The Visual Inventiveness of Photographic Postcards*, Steidl, Göttingen, 2008.
- Clément Chéroux, *Pierre Mac Orlan. Ecrits sur la photographie*, Editions Textuel, Paris, 2011.
- Collège de France, *Colloque Atget: actes du colloque, Collège de France 14-15 juin 1985*, Association française pour la diffusion du patrimoine photographique, Paris, 1986.
- Elizabeth Collins Cromley, *Alone Together. A History of New York's Early Apartments*, Cornell University Press, Ithaca, 1999.
- Michelle Debat (ed.), *La Photographie et le livre. Analyse de leurs rapports multiformes*, Trans Photographic Press Editions, Paris, 2003.
- Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*, Harvard University Press, Cambridge, 2002.
- Anne De Mondenard, *La Mission Héliographique. Cinq photographes parcourent la France en 1851*, Editions du Patrimoine, Paris, 2002.
- Marc Desportes, *Paysages en mouvement*, Editions Gallimard, Paris, 2005.
- Patrizia Di Bello (ed.), *The Photobook. From Talbot to Ruscha and Beyond*, J.B. Tauris, London, 2012.
- Elizabeth Edwards (ed.), *Photographs Object Histories. On the Materiality of Images*, Routledge, London, 2004.
- Elizabeth Edwards, *The Camera as Historian. Amateur Photographers and Historical Imagination, 1885-1918*, Duke University Press, London, 2012.
- Ute Eskildsen, *Street & Studio. An Urban History of Photography*, Tate Publishing, London, 2008.
- Gabrielle Esperdy, 'A Taxing Photograph: The WPA Real Property Survey of New York City', in: *History of Photography*, Summer 2004, Vol. 28, Issue 2, pp. 123-136.

- Walker Evans, *American Photographs*, Museum of Modern Art, New York, 1989.
- Pierre De Fenoyl, *Chefs d'oeuvre des photographes anonymes du XIXe siècle*, Le Chêne, Paris, 1986.
- Marie de Thézy, *Marville. Paris*, Hazan, Paris, 1998.
- Jean-Marie Floch, *Les formes de l'empreinte. Brandt Cartier-Bresson Doisneau Stieglitz Strand*, Pierre Fanlac, Périgeux, 1986.
- Vilém Flusser, *Een filosofie van de fotografie*, Ijzer, Utrecht, 2007.
- Michel Frizot (ed.), *A New History of Photography*, Könemann, Köln, 1998.
- Michel Frizot, *VU. Le magazine photographique 1928-1940*, Editions de la Martinière, Paris, 2009.
- Michel Frizot, *Etienne-Jules Marey. Chronophotographe*, Nathan, Paris, 2001.
- Anke Gleber, *The Art of Talking a Walk. Flanerie, Literature, Film in Weimar Culture*, Princeton University Press, Princeton, 1999.
- Werner Gräff, *Es kommt der Neue Fotograf!*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 1978.
- Sarah Greenough (ed.), *Alfred Stieglitz. The Key Set. Volume I & II*, Harry. N. Abrams, New York, 2002.
- Todd Gustavson, *Camera. A History of Photography from Daguerreotype to Digital*, Sterling Innovation, New York, 2009.
- Elizabeth Hawes, *New York, New York. How the Apartment House Transformed the Life of the City (1869-1930)*, Alfred A. Knopf, New York, 1993.
- Lewis Hine, *The Empire State Building*, Prestel, München, 2001.
- Kenneth T. Jackson (ed.), *The Encyclopedia of New York City*, Yale University Press, New York, 1995.
- David Featherstone (ed.), *Observations. Essays on documentary photography*, The Friends of Photography, Carmel, 1984.
- Ian Jeffrey, *Photography. A Concise History*, Thames & Hudson, London, 1989.
- Toby Jurovics (ed.), *Framing the West. The Survey Photographs of Timothy H.*

- O'Sullivan, Yale University Press, New Haven, 2010.
- Sarah Kennel (ed.), *Charles Marville. Photographer of Paris*, University of Chicago Press, Chicago, 2013.
- Stephen Kern, *The Culture of Time & Space 1880-1918*, Harvard University Press, Cambridge, 2003.
- Rem Koolhaas, *Delirious New York, A retroactive manifesto for Manhattan*, 010 Publishers, Rotterdam, 1994.
- Max Kozloff, *New York. Capital of Photography*, Yale University Press, New York, 2002.
- Max Kozloff, *Photography & Fascination. Essays*, Addison House, New York, 1979.
- Angela Lampe (ed.), *Vues d'en haut*, Editions Centre Pompidou-Metz, Metz, 2013.
- Dorothea Lange & Paul Taylor, *An American Exodus. A Record of Human Erosion*, Editions Jean-Marie Place, 1999.
- Dirk Lauwaert, *Lichtpapier. Teksten over fotografie*, Fotomuseum Antwerpen, Antwerpen, 2007.
- Dirk Lauwaert (red.), *Citygraphy #01*, efemera, Brussel, 2007.
- Dirk Lauwaert, 'Stadsfotografie in het 19de-eeuwse Brugge. Deel I: Tussen toerisme en restauratie', in: *De Witte Raaf* 104, 2003, pp. 15-20.
- Dirk Lauwaert, 'Stadsfotografie in het 19de-eeuwse Brugge. Deel II: De mentaliteit van de beelden', in: *De Witte Raaf* 105, 2003, pp. 25-27.
- Dirk Lauwaert, 'Tot aan de poort'. Over de iconografie van de stadsmuren', in: *De Witte Raaf* 110, 2004, pp. 18-21.
- Dirk Lauwaert (red.), *Citygraphy #03*, efemera, Brussel, 2014.
- Michael Lesy, *Wisconsin Death Trip*, Pantheon, New York, 1973.
- Olivier Lugon, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans 1920-1945*, Macula, Paris, 2004.
- Olivier Lugon, 'La Photographie des Typographes', in: *Etudes photographiques* 20, 2007.
- Olivier Lugon, 'Le marcheur. Piétons et photographes au sein des avant-

- gardes', in: *Etudes photographiques* 8, 2000.
- Olivier Lugon, 'La photographie mise en espace. Les expositions didactiques en Allemagne (1920-1930)', in: *Etudes photographiques* 5, 1998.
- Nathan Lyons (ed.), *Photographers on Photography*, Prentice Hall Inc., Englewood Cliffs, 1966.
- Joel Meyerowitz & Colin Westerbeck, *Bystander. A History of Street Photography*, Thames and Hudson, 1994.
- Daniele Méaux, *La photographie et le temps. Le déroulement du temps dans l'image photographique*, Publications de l'université de Provence, Aix-en-Provence, 1997.
- Elizabeth McCausland, 'Documentary Photography', in: Photo Notes, 1939.
- Elizabeth McCausland, 'Photographic Books' in: Willard D. Morgan (ed.), *The Complete Photographer*, Vol. 2, Issue 23, 1943, pp. 2783-2794.
- Marc-Emmanuel Mélon, *Gustave Marissiaux. La possibilité de l'art*, Musée de la Photographie à Charleroi, Charleroi, 1997.
- Maurice Merleau-Ponty, *De wereld waarnemen*, Boom, Meppel, 2008.
- Sara Cedar Miller, *Central Park. An American Masterpiece*, Harry N. Abrams, New York, 2003.
- Gilles Mora, *Walker Evans. The Hungry Eye*, Thames & Hudson, London, 1994.
- Gaëlle Morel, Sarah M. Miller, Terri Weissman, *Berenice Abbott*, Hazan, Paris, 2012.
- Gaëlle Morel & Olivier Lugon, *Les espaces de l'image. The Spaces of the Image*, Le mois de la photo à Montréal, Montréal, 2009.
- Kevin Moore, *Jacques Henri Lartigue. The Invention of an Artist*, Princeton University Press, Princeton, 2004.
- Kevin Moore & Michael Lorenzini, *New York Rises. Photographs by Eugen de Salignac*, Aperture, New York, 2007.
- Arjen Mulder, *Oveer mediatheorie*, NAI uitgevers, Rotterdam, 2004.
- Lewis Mumford, *The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*, MJF Books, New York, 1998.

- Laszlo Moholy-Nagy, *Peinture Photographie Film (et autres écrits sur la photographie)*, Jacqueline Chambon, Paris, 1993.
- Beaumont Newhall, *Photography: Essays & Images*, Museum of Modern Art, New York, 1980.
- Alison Nordström, *Lewis Hine*, D.A.P. Publishers, New York, 2012.
- Hank O'Neal (ed.), *Berenice Abbott. Sixty Years of Photography*, Thames and Hudson, London, 1982.
- Hank O'Neal (ed.), *Berenice Abbott. Vol. I & II*, Steidl, Göttingen, 2008.
- Hank O'Neal (ed.), *The Unknown Berenice Abbott*, Steidl, Göttingen, 2014.
- Joel Smith, *Edward Steichen. The Early Years*, Princeton University Press, Princeton, 1999.
- Douglas Tallack, *New York Sights. Visualizing Old and New New York*, Berg Publishers, Oxford, 2005.
- Max Page, *The Creative Destruction of Manhattan 1900-1940*, University of Chicago Press, Chicago, 2000.
- Nancy Newhall, *Alvin Langdon Coburn. Fotografien 1900-1924*, Edition Stemmler, Zürich, 1998.
- Peter Bacon Hales, *Silver Cities. Photographing American Urbanization 1839-1939*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 2005.
- Richard Pare (ed.), *Photographie et architecture*, Centre Canadien d'Architecture, Montréal, 1982.
- Martin Parr & Gerry Badger, *The Photobook. Volume I*, Phaidon Press, London, 2004.
- Michel Poivert (ed.), *La photographie pictorialiste en Europe (1888-1918)*, Le Point du Jour, Paris, 2006.
- Michael Ponstingl, *Wien im Bild*, Christian Brandstätter Verlag, Wien, 2008.
- David Prochaska (ed.), *Postcards. Efemeral Histories of Modernity*, Penn State University Press, Pennsylvania, 2010.
- Philip Prodger, *Time Stands Still. Muybridge and the Instantaneous Photography Movement*, Oxford University Press, Oxford, 2003.
- Françoise Reynaud (ed.), *Paris et le Daguerreotypie*, Paris Musées, Paris,

1989.

Shelley Rice, *Parisian Views*, The MIT Press, Cambridge, 1997.

Aline Ripert, Claude Frère, *La carte postale, son histoire, sa fonction social*, CNRS Editions, Paris, 2001.

Andrew Roth, *The Book of 101 Books. The Seminal Photographic Books of the Twentieth Century*, PPP Editions, New York, 2001.

André Rouillé, *La Photographie. Entre document et art contemporain*, Editions Gallimard, Paris, 2005.

Jeff L. Rosenheim (ed.), *Walker Evans*, Princeton University Press, Princeton, 2000.

Jeff L. Rosenheim (ed.), *Walker Evans and the Picture Postcard*, Steidl, Göttingen, 2009.

Wolfgang Schivelbush, *Disenchanted Night. The Industrialization of Light in the Nineteenth Century*, University of California Press, Berkely, 1995.

Wolfgang Schivelbusch, *The Railway Journey. The industrialization and Perception of Time and Space*, University of California Press, Berkeley, 1987.

Georg Simmel, *Philosophie de la modernité. La femme, la ville, l'individualisme*, Payot, Paris, 1989.

Peter Simmons, *Gotham Comes of Age. New York Through the Lens of the Byron Company 1892-1942*, Pomegranate Communications, New York, 1999.

Joel Snyder, *One/Many. Western American Survey Photography by Bell and O'Sullivan*, The University of Chicago Press, Chicago, 2006.

Philippe Sollers, *Photos licencieuses de la Belle Epoque*, Belfond, Paris, 1998.

Susan Sontag, *On Photography*, Penguin Books, London, 1979.

William A. Stern, *New York 1930. Architecture between the Two World Wars*, Rizzoli, New York, 1994.

Peter Stein, Gilles Mora, *Fred Stein. Paris New York*, Kehrer Verlag, Heidelberg, 2014.

William Stott, *Documentary Expression and Thirties America*, University of

- Chicago Press, Chicago, 1986.
- David Stravitz, *New York Empire City (1920-1945)*, Harry N. Abrams, New York, 2004.
- John Szarkowski, *The Photographer's Eye*, Museum of Modern Art, New York, 2007 (1966).
- John Szarkowski, *Photography Until Now*, Museum of Modern Art, New York, 1990.
- John Szarkowski & Maria Morris Hambourg, *The Work of Atget. Vol. I. Old France*, Museum of Modern Art, New York, 1981.
- John Szarkowski & Maria Morris Hambourg, *The Work of Atget. Vol II. The Art of Old Paris*, Museum of Modern Art, New York, 1982.
- John Szarkowski & Maria Morris Hambourg, *The Work of Atget. Vol. III. The Ancient Regime*, Museum of Modern Art, New York, 1984.
- John Szarkowski & Maria Morris Hambourg, *The Work of Atget. Vol. IV. Modern Times*, Museum of Modern Art, New York, 1985.
- William R. Taylor, *In Pursuit of Gotham. Culture and Commerce in New York*, Oxford University Press, New York, 1992.
- Alan Trachtenberg, *Brooklyn Bridge. Fact and Symbol*, University of Chicago Press, Chicago, 1979.
- Alan Trachtenberg, *The Incorporation of America. Culture and Society in the Gilded Age*, Hill and Wang, New York, 1982.
- Alan Trachtenberg, *Reading American Photographs. Images as History. Matthew Brady to Walker Evans*, Hill and Wang, New York, 1990.
- Bonnie Yochelson, *Berenice Abbott. Changing New York. The Complete WPA Project*, The New Press, New York, 1997.
- Bonnie Yochelson, *Alfred Stieglitz. New York*, Skira Rizzoli Publishers, New York, 2010.
- Julia Van Haften (ed.), *Berenice Abbott Photographer. A Modern Vision. A Selection of Photographs and Essays*, New York Public Library, New York, 1989.
- Julia Van Haften, *Berenice Abbott. Documenting Science*, Steidl, Göttingen,

2012.

Bodo Von Dewitz, *Kiosk. Eine Geschichte der Fotoreportage 1839-1973*, Steidl, Göttingen, 2001.

David Ward & Oliver Zunz (eds.), *The Landscape of Modernity. New York City 1900-1940*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1997.

Terri Weissman, *The Realisms of Berenice Abbott, Documentary Photography and Political Action*, University of California Press, Berkeley, 2011.

Glenn G. Willumson, *W. Eugene Smith and the Photographic Essay*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992.

Gwendolyn Wright, *Building the Dream. A Social History of Housing in America*, The MIT Press, Cambridge, 1981.